1. BEIHEFT
ZUM JAHRBUCH DER HAMBURGISCHEN WISSENSCHAFTLICHEN ANSTALTEN
XXXIII. 1915

DAS KLEINODIENBUCH DES JAKOB MORES IN DER HAMBURGISCHEN STADTBIBLIOTHEK

EINE UNTERSUCHUNG ZUR GESCHICHTE DES HAMBURGISCHEN KUNSTGEWERBES UM DIE WENDE DES 16. JAHRHUNDERTS

VON

RICHARD STETTINER

VERÖFFENTLICHUNGEN
DES HAMBURGISCHEN MUSEUMS FÜR KUNST UND GEWERBE

HAMBURG 1916
IN KOMMISSION BEI OTTO MEISSNERS VERLAG

1. BEIHEFT
ZUM JAHRBUCH DER HAMBURGISCHEN WISSENSCHAFTLICHEN ANSTALTEN
XXXIII. 1915

DAS KLEINODIENBUCH DES JAKOB MORES IN DER HAMBURGISCHEN STADTBIBLIOTHEK

EINE UNTERSUCHUNG ZUR GESCHICHTE DES HAMBURGISCHEN KUNSTGEWERBES UM DIE WENDE DES 16. JAHRHUNDERTS

VON

RICHARD STETTINER

VERÖFFENTLICHUNGEN
DES HAMBURGISCHEN MUSEUMS FÜR KUNST UND GEWERBE

HAMBURG 1916
IN KOMMISSION BEI OTTO MEISSNERS VERLAG

Es sei hier am Eingange dieser Schrift der Dank des Verfassers ausgesprochen an die Direktion der Hamburgischen Stadtbibliothek, die ihre Einwilligung zu der Bearbeitung ihres wertvollen Besitztums gegeben und die Durchführung der Arbeit in jeder Weise erleichtert hat.

INHALT

Seite

Vorbemerkung
Erster Abschnitt: Auftraggeber der Kleinodien in dem Hamburger Bande 1
Zweiter Abschnitt: Jakob Mores 10
Dritter Abschnitt: Des Jakob Mores fürstliche Kundschaft 13
Vierter Abschnitt: Historische, technische und stilistische Gründe für die Urheberschaft des Jakob Mores 17
Fünfter Abschnitt: Entstehung des Bandes — Technik der Malereien 24
Sechster Abschnitt: Übersicht des Inhalts des Bandes 28
Siebenter Abschnitt: Jakob Mores als Schmuckkünstler 45
Anmerkungen 49
Beilage 1: Brief von A. C. Wolters an Prof. Joh. Christ. Wolf vom 31. März 1768 60
Beilage 2: Konstruktion des Bandes 61
Beilage 3: Verzeichnis der Malereien nach der Blattfolge mit Nachweis der Abbildungen und Erwähnungen 65
Verzeichnis der erwähnten Namen 68
Verzeichnis der Textabbildungen 75
Verzeichnis der Tafelabbildungen 76
Tafel 1—34 und Schutzblatt 1—34, mit Angabe der Farben der Malereien

Satz und Druck des Textes von Lütcke & Wulff,
Eines Hohen Senats Buchdruckern

Druck der Tafeln von der Druckerei-Gesellschaft
Hartung & Co. m. b. H.

Klischees in Kupferätzung hergestellt von
Richard Labisch & Eisler, Graphische Kunstanstalt,
G. m. b. H.

Sämtlich in Hamburg

IM Herbst 1913, aus Anlaß einer Ausstellung wertvoller Handschriften und Bücher im Museum für Kunst und Gewerbe, lenkte der mit schönen Malereien ausgestattete Band der Hamburgischen Stadtbibliothek, dem die vorliegende Arbeit gewidmet ist, wieder die Aufmerksamkeit auf sich. Der Wunsch, die Malereien für die Blättersammlung des Museums kopieren zu lassen, wurde von der Direktion der Stadtbibliothek durch die Erlaubnis gefördert, den Band für längere Zeit im Museum aufzubewahren.

Vor etwas mehr als Jahresfrist brachte Herr Pastor Biernatzki die archivalische Notiz, daß in dem Nachlaß von Jakob Mores dem Jüngeren, dem Sohne des berühmten Hamburger Goldschmieds, sich ein Pergamentband mit allerhand Kleinodien befunden habe. In temperamentvoller Eingebung trug Justus Brinckmann auf dem Studienzettel des Bandes ein: „Offenbar ist dieser Band derselbe, der im Inventar des Nachlasses des Hamburger Goldschmiedes Mores II erwähnt wird ..... Der Vergleich mit in Kopenhagen erhaltenen Kleinodien und andere Untersuchungen werden erforderlich sein, um Gewißheit zu erlangen.“ — Dann aber trat er in die ruhigere Überlegung, daß es gar zu wunderbar wäre, wenn der in Kopenhagen im 18. Jahrhundert erworbene Band, der angeblich „Regalien des dänischen Schatzes“ wiedergab und nur zufällig nach Hamburg gelangte, mit jenem im 17. Jahrhundert erwähnten hamburgischen Kleinodienbuch identisch sein sollte! Aus dieser Überlegung heraus verbesserte er das „offenbar“ in „vielleicht“.

Während der letzten Monate befragte ich wieder und wieder Seite für Seite die Malereien und plötzlich begannen sie zu erzählen! —

Ich lege diesen bescheidenen Kranz auf dem Grabe Justus Brinckmanns nieder.

IM JULI 1915 RICHARD STETTINER

ERSTER ABSCHNITT: AUFTRAGGEBER DER KLEINODIEN IN DEM HAMBURGER BANDE

IN der Hamburgischen Stadtbibliothek befindet sich ein Pergamentband (Cod. Ms. 1[a] in scrinio), der auf dem Rücken die etwa im 18. Jahrhundert aufgeschriebene Bezeichnung „Regalien des dänischen Schatzes“ trägt. Der Band stammt aus der Bibliothek des Johann Christian Wolf. Ein eingehefteter Brief vom 31. März 1768 belehrt uns, daß Wolf den Band von einem A. C. Wolters erhalten hat, der ihn seinerseits in Kopenhagen erworben hat[1].

Von der Wissenschaft ist der Band bisher unbeachtet geblieben. Nur in den „Hamburger literarischen und kritischen Blättern vom 29. April 1857“ befindet sich über ihn eine kurze, Phil. Limmer unterzeichnete Notiz.

Der Band enthält, zumeist auf Pergament, seltener auf Papier gemalt, die farbigen Abbildungen von fünf Kronen, einer Kassette und zahlreichen Schmuckstücken aller Art. Daß es sich nicht um die Wiedergabe eines „Schatzes“ handelt, sondern um Arbeiten ein und desselben Künstlers, geht schon bei oberflächlicher Durchsicht aus der Stilgleichheit der meisten Stücke hervor. Die erst im 18. Jahrhundert entstandene Deutung auf die Regalien des dänischen Schatzes ist verursacht durch die fünf im Beginn des Bandes abgebildeten Kronen, von denen zwei von Beischriften begleitet sind, die sich auf den dänischen König Christian IV. beziehen.

Taf. 5 u. 6 Diese beiden Kronen auf Bl. 2 und 3, sind die beiden ersten Malereien. Wir wollen mit ihrer Prüfung beginnen. Es sind beides offene, d. h. bügellose Kronen von ähnlichem Charakter, bei denen es sich nach der im Wortlaut und in der Form übereinstimmenden Beischrift um zwei Entwürfe für ein und denselben Zweck handelt. Die Beischrift, die in goldenen und silbernen großen lateinischen Buchstaben ausgeführt ist, lautet: „VOT:PUBL· PRO CHRISTIANO IV · DAN: REGE ANN· 15 · 77 · 12 · APRILIS FELICISS · NATO · ET ANNO · 15 · 93 · DUCATUUM GUBERNATIONEM: OPT: AUSPICIIS · AMPLECTENTE VERO · REGNI · ACCIPIENTE ANNO“. Der Sinn ist klar. Die Beischrift bedeutet, daß diese Krone eine öffentliche Darbringung sein soll für König Christian IV., der am 12. April 1577 geboren sei, 1593 die Herrschaft in den Herzogtümern (gemeint ist natürlich Schleswig-Holstein) angetreten habe, zu dem Königsregiment aber im Jahre . . . . (die Angabe des Jahres fehlt) gekommen sei.

Christian IV. bestieg nach dem Tode seines Vaters bereits im Jahre 1588 den Thron. Seine Volljährigkeitserklärung in den Herzogtümern Schleswig-Holstein erfolgte 1593, in Dänemark erst 1596. In der Zwischenzeit zwischen 1593 und 1596 müssen die beiden Entwürfe, die den Band beginnen, entstanden sein. Zur Ausführung dürften sie nicht gelangt sein. Die Königskrone Christians IV., mit der er am 29. August 1596 gekrönt wurde, sieht anders aus, sie wird in Schloß Rosenborg zu Kopen- Abb. 1

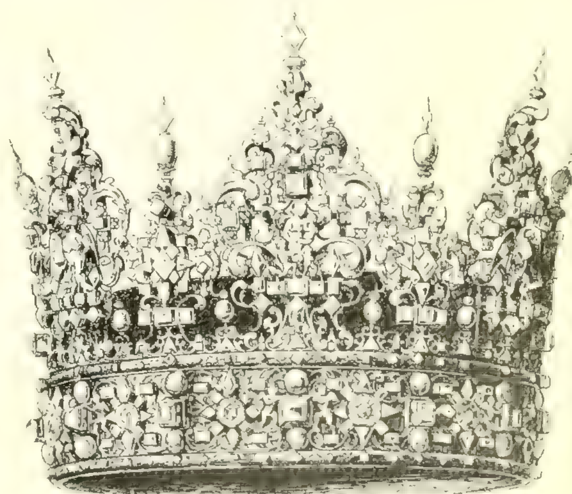


Abb. 1. Die Krone Christians IV. in Schloß Rosenborg. Arbeit des Didrik Fiuren, 1595. Nach einer Zeichnung von Rondahl in der Tidsskrift for Kunstindustri 1890, S. 7

hagen aufbewahrt. Wir kennen auch ihren Verfertiger. Es ist der Goldschmied Didrik Fiuren in Odense, an den am 18. September 1596 nach den Rentmeisterbüchern für diese Krone Zahlungen geleistet wurden[2].

Taf. 2 u. 3 Wenn wir zwei weitere Blätter mit Abbildungen von Kronen (Bl. 8 und 9) miteinander vergleichen, so erkennen wir ebenfalls ohne weiteres, daß es sich um Entwürfe für ein und denselben Zweck handelt, um den Versuch, die Kaiserkrone in der Auffassung des 16. Jahrhunderts — im Gegensatz zu der „Reichskrone" die „Hauskrone", die dann später zur österreichischen Kaiserkrone wurde[3] — mit der Königskrone zu einem einheitlichen Gegenstand zu verschmelzen. In dem Wappenbüchlein des Virgil Solis von 1555 sehen wir diese beiden Kronen auf Säulen rechts und links von „Des Heiligen Romischen Kaiserthum Wappen" angebracht[4]. Der Maler der beiden Kronen in unserm Band hat das erste Mal bei Bl. 8 die Vereinigung so versucht, daß er über der mit der gespalteten Kappe ausgestatteten Kaiserkrone sich zwei Bügel erheben läßt, die auf ihrer Kreuzung in kleinerer Form die Königskrone tragen, auf deren Bügelkreuzung sich Reichsapfel und Kreuz befinden. Das zweite Mal (Bl. 9) ist er den umgekehrten Weg gegangen. Die Königskrone ist groß gestaltet. Auf der Bügelkreuzung ist klein die Kaiserkrone angebracht. Hier sind außerdem diese beiden Kronen noch mit einer kleinen innerhalb der Bügel sich befindenden Krone verbunden, die vermutlich die österreichische Erzherzogkrone sein soll. Diese Versuche, die sich mit dem Problem einer neuen Kaiserkrone beschäftigen, erinnern uns, daß in der Zeit, die für die ersten Blätter als Entstehungszeit bestimmt war, d. h. im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, Kaiser Rudolf II. die Herstellung einer neuen Kaiserkrone betrieb.
Abb. 2 Das Ergebnis war die Krone, die in der österreichischen Schatzkammer zu Wien aufbewahrt wird, laut Inschrift 1602 vollendet wurde und



Abb. 2. Die österreichische Kaiserkrone (die sog. habsburgische „Hauskrone") in der Schatzkammer zu Wien, 1602
Nach der Reprod. der k. k. Hof- und Staatsdruckerei zu Wien.

aus stilkritischen Gründen als ein Werk des Augsburger Goldschmieds David Altenstetter gilt. Urkundlich belegt ist seine Urheberschaft nicht. In welchem Zusammenhang unsere Entwürfe mit dem Plan und Auftrage Rudolf II. stehen, ist vorläufig noch nicht festgestellt[5].

Die fünfte Krone befindet sich auf Bl. 10. Taf. 4
Sie hat die größte Ähnlichkeit in ihrer Form mit dem unteren Reif der Kaiserkronen. Weiteres über den Zweck dieser Malerei läßt sich nicht sagen.

Jedenfalls ergibt die Prüfung dieser fünf Darstellungen von Kronen: 1. daß es sich nicht um Wiedergabe von wirklich vorhandenen Stücken handelt, sondern um verschiedene Entwürfe ein und desselben Künstlers für die gleichen Zwecke, 2. daß dieser Künstler im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts arbeitete und 3. daß er gewisse Beziehungen zum dänischen Königshofe gehabt hat.

INSCHRIFTEN, Beischriften oder Erläuterungen, die uns weiterführen, sind nur in ganz geringer Zahl in dem Bande vorhanden. Vorn, hinter den beiden ersten Kronen, ist ein Papierblatt kleineren Formats eingeheftet — als Blatt 5 bezeichnet —, das in Schriftzügen der Zeit um 1600 Erläuterungen in niederrheinischer Sprache zu einigen mit der Feder gezeichneten, außergewöhnlich schönen Perlen enthält. Da die Beziehung dieses Blattes (einer Offerte?) zu dem Urheber des Bandes nicht weiter ersichtlich ist, so können wir es für seinen Ursprung nicht benutzen.



Abb. 3. Schaumünze auf Anna Catharina von Dänemark, um 1611 Hoch 3,6 cm, breit 2,75 cm (Die Abbildung gibt eine Vergrößerung!)

Abb. S. 19 Dagegen ist auf Bl. 37 bei der Abbildung eines schönen Perlenhalsbandes, das sicher von der gleichen Hand wie die meisten übrigen Malereien herrührt, von dem Künstler die Beischrift hinzugefügt: „Dieser Perrelenn seindt Zweihundert eins, unnd sein gäher Schoenn". Die Beischrift beweist, daß wir es mit keinem dänischen, sondern einem deutschen Künstler zu tun haben. Weiter ist auf einem Schmuckstück auf Bl. 33 zweimal die Jahresbezeichnung 1602 angebracht. Taf. 25

Also erweitert sich das Ergebnis, daß wir für die Tätigkeit des Künstlers die Zeit zwischen 1593 und 1596 und ferner das Jahr 1602 als feststehend haben, und daß wir ferner seine Persönlichkeit in Deutschland suchen müssen.

Taf. 34, 2 MANCHERLEI verraten uns die Schmuckstücke selbst. Auf Bl. 17 befindet sich ein Anhänger, der ein gekröntes, aus A und C gebildetes Monogramm enthält. Bei der bereits gewonnenen Kenntnis einer Beziehung zum dänischen Königshofe ist es nicht schwer, dieses Monogramm aufzulösen. Das Schmuckstück steht offenbar in Beziehung zu Anna Catharina von Brandenburg, die 1575 geboren, sich 1597 mit Christian IV. von Dänemark vermählte, 1612 starb. Nach dem ganzen Zusammenhang dürfen wir annehmen, daß das Schmuckstück oder, wie ich vorsichtiger mich ausdrücken will, der Schmuckstück-Entwurf nicht vor 1597 entstanden ist. Mit einem Anhänger aus gleichgebildetem Monogramm sehen wir die Königin auf einer ovalen Schaumünze geschmückt[6]. Abb. 3

Taf. 28 ZWEI Schmuckstücke, auf Bl. 30 und Bl. 33, führen uns zu einem anderen fürstlichen Kreis, der dem dänischen nahesteht. Auf beiden Blättern befinden sich Anhänger mit den gekrönten Monogrammen aus C. H. Z. S. H. Zweifellos ist bei diesen Schmuckstücken an Christine, die Tochter des Landgrafen Philipp des Großmütigen von Hessen gedacht, die 1543 geboren, sich 1564 mit Adolf Herzog zu Schleswig-Holstein vermählte, 1586 verwitwete und 1605 starb. Der eine jener beiden Anhänger befindet sich auf demselben Blatte wie das erwähnte, 1602 datierte Schmuckstück. Es ist daher anzunehmen, daß er nicht lange vor dem Tode der Herzogin Christine entstanden ist.

Ein Bildnis der Herzogin, das sie als jüngere Frau darstellt, etwa aus den siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts, zeigt sie reich mit Schmuckstücken geziert, mit zwei Umlegen mit Anhängern und mit einem vom Gürtel herabhängenden Geschmeide[7]. Aber es könnte auffallen, daß auch die nahezu sechzigjährige Fürstin, die Abb. 4



Abb. 4 Herzogin Christine zu Schleswig-Holstein
Nach einem Gemälde im Schlosse zu Eutin.

nunmehr ihr Leben in frommer und wohltätiger Zurückgezogenheit zu Kiel verbrachte, noch daran dachte, derartige prächtige Schmuckstücke für sich herstellen zu lassen. Aber waren diese Anhänger nur bestimmt, von der durch das Monogramm bezeichneten Persönlichkeit getragen zu werden? Auf einem Bildnisstiche der Sophie Herzogin zu Stettin aus Abb. 5 dem Jahre 1613 erblicken wir diese Fürstin im Haar mit einem Anhänger geschmückt, der aus den Buchstaben „P. H. Z. S.“ gebildet ist, d. h. aus dem Monogramm ihres Gatten, Philipp Herzog zu Stettin[8]. Ferner auf dem großen Doppelbildnis von Pieter Isaaksz im Rosenborg- Abb. 6 Museum zu Kopenhagen, das Christian IV. und Anna Catharina darstellt, sehen wir diese mit einem Schmuck in Form einer gekrönten „3“ dargestellt. Die „3“ steht für den dritten Buchstaben des Alphabets — es ist das eine häufiger vorkommende Spielerei der Zeit. Also trägt auch hier die Königin einen Schmuck mit dem Anfangsbuchstaben ihres Gatten Christian[9]. So haben wir uns auch vorzustellen, daß Herzogin Christine für ihr nahestehende Persönlichkeiten kostbare Schmuckstücke mit ihrem Monogramm anfertigen ließ — lebten doch zu jener Zeit von ihren sechs Töchtern noch vier, davon eine unverheiratet. Wertvolles Silbergerät und wertvolle Kleinodien hatten damals noch den wichtigen Nebenzweck, der sogar mitunter fast zum Hauptzweck wurde, als Vermögensanlage zu dienen. Die alternde Dame konnte also sehr wohl mit der Schenkung kostbarer Schmuckstücke an ihre Kinder eine Art Erbregulierung zu Lebzeiten beabsichtigt haben.

Von den verheirateten Töchtern der Herzogin Christine war die eine, die 1576 geborene Anna, im Jahre 1598 von dem Grafen Enno von Ostfriesland in zweiter Ehe heimgeführt. Im folgenden Jahr, 1599, trat Graf Enno nach dem Tode seines Vaters, des Grafen Edzard, die Herrschaft an. Im Jahre 1611 starb die Gräfin Anna. Das Wappen des ostfriesischen Grafenhauses, der Cirksenas, ist ein gekrönter Adler mit Jungfrauenkopf — „Harpye“ —, begleitet von 4 Sternen. Dieses Wappenbild ist Taf. 31, 3 das Motiv eines auf Bl. 27 abgebildeten Anhängers. Die Beziehung ist klar; wir können uns wohl unter diesem Anhänger ein Hochzeitsgeschenk der Herzogin Christine an ihre Tochter bei deren Vermählung im Jahre 1598

vorstellen. Vielleicht gehören die auf demselben Blatte symmetrisch angeordneten beiden andern Anhänger zu dem gleichen Geschenke. In der
Taf. 31, 2 Mitte ein kleineres Stück, bei dem ein in dem Bande mehrmals wiederkehrendes Motiv, zwei gekreuzte Schwerter und ein Schild unter einer Krone, verwendet ist, und dann rechts als Gegenstück zu jenem Cirksena-Wappen ein sehr reizvoller
Taf. 25, 1 Anhänger. Durch eine Ehrenpforte sprengt mit verbundenen Augen der lorbeerbekränzte Amor, in der einen Hand eine Turnierlanze, in der andern einen Pfeil haltend. Rechts und links von der Ehrenpforte empfangen ihn ein Kavalier und eine vornehme Dame, goldene Becher als Ehrengeschenke für den Sieger tragend.



Abb. 5. Sophie von Schleswig-Holstein, Herzogin zu Stettin. Stich von Lucas Kilian, 1613. Hoch 16,6 cm, breit 13,2 cm

Können bisher bei der Ausdeutung der Monogramme und Wappen keine Zweifel obwalten, so möchte ich in einem andern Falle etwas vorsichtiger meine Ansicht äußern. Zweimal in
Taf. 26, 2 dem Bande, einmal auf Bl. 39, das andere Mal etwas größer auf Bl. 31, findet sich ein Schmuckstück mit dem Monogramm aus G und A abgebildet. Innerhalb eines rotgrundigen Herzens ist das Monogramm angebracht, hinter dem Herzen, einem Wappenmantel ähnlich, ist ein blaues Tuch befestigt, oben eine Krone. Eine Tochter der Herzogin Christine, die den Namen ihrer Mutter trug, verheiratete sich im Jahre 1592 mit Karl Herzog zu Schweden, dem späteren König Karl IX., damals noch Reichsregent für seinen in Polen regierenden Neffen Siegmund. 1594 wurde die Ehe mit dem von dem Vater ersehnten männlichen Sproß beschenkt, der in der Taufe den Namen erhielt, der auch uns Deutschen unter Schwedens Herrschernamen der vertrauteste ist, — Gustav Adolf.

Wie vermerkt, nur vermutungsweise möchte ich unser Schmuckstück zu diesem Ereignis in irgendeinen Zusammenhang bringen, sei es, daß man sich unter ihm ein Geschenk der Herzogin Christine für ihren Enkel vorstellt, oder auch ein Geschenk an dessen Mutter. Der blaue „Wappenmantel“ — nur bei diesem Schmuckstück kommt in dem ganzen Bande etwas derartiges vor — scheint auch eine An-

spielung auf Schweden zu enthalten; ist doch Blau die hervorspringendste Farbe in Schwedens Wappen, wie auch die Landesfarben blaugold sind.

Taf. 26 Die auf Bl. 31 abgebildeten Anhänger sind nicht nur durch ihre Anordnung, sondern auch durch die sie verbindenden Bänder als etwas Einheitliches bezeichnet. In der Mitte jener Anhänger mit dem Monogramm G. A., links einer mit dem Monogramm Christi, rechts einer mit dem Symbol mütterlicher Liebe, einem Pelikan, der die Jungen mit seinem Herzblute nährt. Das mittlere Stück ist auf ein gesondertes Stück Pergament gemalt gewesen, dann auf das Pergamentblatt 31 aufgeklebt, dann sind auf diesem Blatte die Anhänger rechts und links hinzugefügt und, wie bemerkt, durch ein reiches Gehänge von Bändern mit ihm zu einem ornamentalen Ganzen verbunden. So können wir uns vorstellen, daß die Schmuckstücke ein einheitliches Geschenk bildeten.



Abb. 6. Anna Catharina von Dänemark. Ausschnitt aus dem Doppelbildnis des Königs und der Königin von Pieter Isaaksz in Schloß Rosenborg. Die Figuren in natürlicher Größe.

Vielleicht können wir in der Zuerteilung von Schmuckstücken an die Herzogin Christine
Taf. 28, 1 noch weitergehen. Der eine Anhänger auf Bl. 30 mit ihrem Monogramm zeigt dieses in ein Herz eingefügt, rechts und links weit ausladende Flügel, oberhalb des Herzens eine Sanduhr, unterhalb desselben Bogen und Pfeilspitze. Dieselbe Anordnung finden wir bei dem andern
Taf. 28, 2 Anhänger mit ihrem Monogramm auf Bl. 33, nur daß hier die Sanduhr durch einen Wappenhelm ersetzt ist. Auch bei den beiden Anhängern, die wir mit Gustav Adolf in Zusammenhang brachten, auf Bl. 39 und Bl. 31, ist Taf. 26, 2
das Monogramm in gleicher Weise mit Herz, Flügel, Sanduhr, Bogen und Pfeil vereinigt und hier nochmals oberhalb der Krone ein kleiner, den Pfeil nach unten richtender geflügelter Putto. Auf Bl. 33 und 30 sind neben Taf. 29
jene Anhänger mit dem herzoglichen Monogramm andere Anhänger gestellt mit dem Monogramm Jesu, beide Male in ein Herz eingefügt, beide Male rechts und links die Flügel, unten Bogen und Pfeilspitze, das eine Mal auf Bl. 33 auch oberhalb des Herzens die Sanduhr. Geflügeltes Herz, Bogen, Pfeil und Sanduhr finden wir zu einem einheitlichen Motiv vereinigt bei dem Anhänger auf Bl. 22. Der daneben Taf. 30, 1
stehende Anhänger zeigt Taf. 22, 2
eine gekrönte Frauengestalt in antik gedachter Kleidung, in halbliegender Stellung einen Pfeil haltend, neben ihr Amor mit dem Bogen, darüber ein Herz und querliegend ein Ornament, das der Art, wie der Künstler die Sanduhren darstellt, nahesteht. Endlich auf Bl. 39 als Gegenstück Taf. 22, 1
zu dem Anhänger mit G. A. sehen wir als Hauptmotiv die Sanduhr, zu Seiten derselben zwei geflügelte Frauengestalten und unterhalb, im Motiv hier zurücktretend, ein geflügeltes Herz. Sonst kommen in den Schmuckstücken wohl ganz vereinzelt Herzen vor, aber das Flügelmotiv und das Sanduhrmotiv begegnen uns nur noch einmal, auf Bl. 18 jenes, auf Bl. 19 dieses, Taf. 27, 2
das Bogen-Pfeilmotiv fehlt sonst vollständig. Also liegt hier nicht eine beliebige Verwendung

ornamentaler Formen, sondern ein bestimmter, absichtlich beobachteter Zusammenhang der Motive vor, und wenn das der Fall ist, so kann dieser Zusammenhang nur auf die Auftraggeberin der Anhänger sich beziehen, von der wir ausgingen, auf die Herzogin Christine. Offenbar haben wir es hier mit Sinnbildern zu tun, die von ihr gewählt waren, und dürfen annehmen, daß der Künstler bei den Entwürfen aller jener Anhänger an die herzogliche Auftraggeberin gedacht hat. — In einem der Werke, die auf den bekannten Heinrich von Rantzau als anregende Persönlichkeit zurückgehen, in den „Genealogiae aliquot familiarum nobilium in Saxonia" von Hieron. Henninges, Hamburg 1590, findet sich auf einem der letzten Blätter ein Kupferstich, bezeichnet als „Pictura em- Abb. 7
blematis Henrici Ranzovii". Hier ist einer der Wahlsprüche Rantzaus „Des zeitlichen Lebens Ausgang ist des ewigen Anfang" bildlich so wiedergegeben, daß der Ausgang des zeitlichen Lebens durch einen Schädel, über dem eine ablaufende Sanduhr und ein beinah niedergebranntes Licht steht, dargestellt ist, — der Anfang des ewigen durch Ähren, die aus dem Schädel hervorsprießen. Natürlich hatte auch Christine, nach der Mode der Zeit, Wahlsprüche; in der Leichenrede, die ihr Hermann Brenneck hielt, wird es uns ausdrücklich bezeugt: „Nun heilige Leute heilige Gedancken, hohe Heupter hohe Sinne: Also hat auch Ihr F. G. heilige Symbola, Aphorismos und Reimsprüche gehabt" [10]. Eine Illustrierung eines Wahlspruches haben wir auch in den von dem Goldschmiede gewählten Motiven zu sehen.

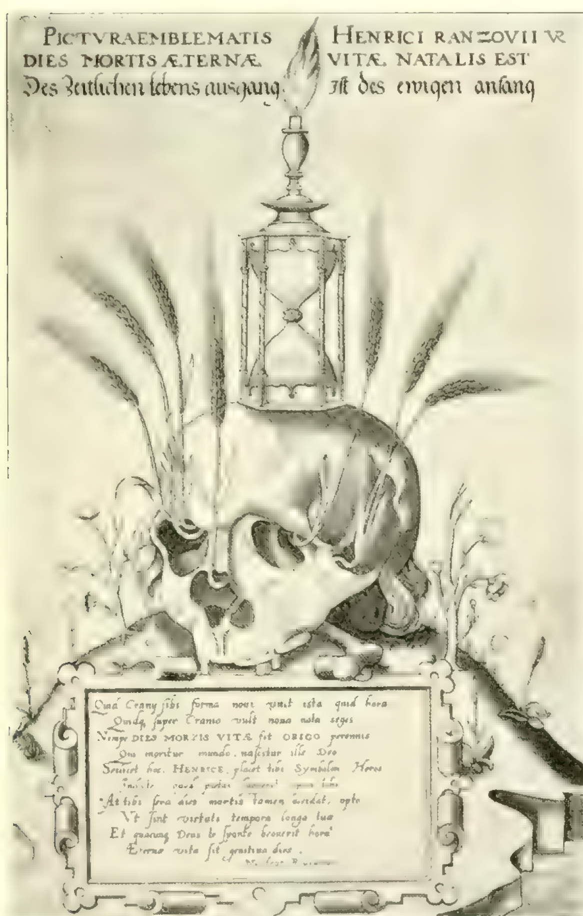


Abb. 7. Wahlspruch des Heinrich von Rantzau, bildlich dargestellt. Nach einem Stich in Henninges, Genealogiae, Hamburg 1590, auf der Vorderseite des vorletzten Blattes. — Hoch 32,5 cm, breit 21 cm.

DIE Herrschaft in den Herzogtümern Schleswig-Holstein war seit den Nachfolgern Friedrich I. geteilt zwischen dem dänischen Königshause und der in Gottorp residierenden oldenburgischen Seitenlinie der Herzöge zu Schleswig-Holstein. Die eigentlichen Herren des Landes, die Schauenburger, waren bekanntlich seit Mitte des 15. Jahrhunderts ausgeschaltet. Sie besaßen die Herrschaft Pinneberg, ohne aber Anteil an der eigentlichen Regierung der Herzogtümer zu haben. Auch zu dieser dritten Fürstenfamilie des Landes finden wir in dem Bande Beziehungen.

Einem Anhänger auf Bl. 36 ist das Wappen Taf. 33, 1
der Schauenburger zugrunde gelegt; viergeteilt, im ersten und vierten Felde ein Stern, bezüglich auf die Grafschaft Sternberg, in dem zweiten und dritten Felde ein goldener Querbalken auf rotem Grunde, als Herzschild das bekannte Nesselblatt mit den drei Nägeln.

Ein Vergleich ergibt ohne weiteres, daß der Taf. 32, 1

rechts daneben auf demselben Blatte stehende Anhänger ebenfalls das gekrönte Nesselblatt mit den drei Nägeln wiedergeben soll, und in gleicher Weise ein Anhänger auf dem vorhergehenden Per-
Taf. 32, 2 gamentblatt (Bl. 35), wo dieses Nesselblatt innerhalb eines gekrönten Herzens angebracht ist.



Abb. 8. Schautaler Adolfs XIII., Graf zu Schauenburg, 1593.
Nach Lange, Samml. schlesw.-holstein. Münzen u. Med., Bd. II, Berlin 1912, Nr. 787 (Taf. 50).

Taf. 33, 2 Auf dem gleichen Blatte wie dieser Anhänger befindet sich ein zweiter, der innerhalb eines gekrönten Ovals einen auf einem galoppierenden Schimmel sitzenden, blau gerüsteten Reiter mit geschultertem Schwert darstellt. In der linken Hand hält er einen eigenartigen sternförmig geformten Schild. Nach dem ganzen Zusammenhang können wir eine Anspielung auf das Wappen der Grafen Sternberg als Bestandteil des Schauenburgischen Wappens erkennen.
Abb. 8 Das Kleinod erinnert, daß auf Schauenburgischen Schautalern, auf der einen Seite das Wappen, auf der andern der regierende Graf in voller Rüstung, auf springendem, reich gezäumtem Pferde dargestellt ist. Die früheste dieser Medaillen ist von 1592[11].

Taf. 10, 2 u. Taf. 14 Das vorhergehende Pergamentblatt (Bl. 34), ein Doppelblatt, bietet eine aus goldenen Ringen gebildete Kette, mit Zwischengliedern mit „Schilden“ und gekreuzten Schwertern, eine Umlege, an der ein großes Schmuckstück hängt. Gekrönt ist dieses Kleinod von einem Helm mit Büffelhörnern, die rechts und links mit je fünf Fähnchen besteckt sind, während sich zwischen ihnen eine Säule mit drei Pfauenfedern erhebt. Unter dem Helm wieder das Ornament der Kette aus „Schild“ und Schwertern, von zwei schwertschwingenden Rittern flankiert, und darunter das gekrönte Nesselblatt mit den Nägeln, in das noch eine goldrote Stückung eingefügt ist in Anspielung auf das zweite und dritte Feld des Schauenburgischen Wappens. — Die Helmzier ist ungewöhnlich. Zwar finden sich die besteckten Büffelhörner auf Schauenburgischen Siegeln des 14. Jahrhunderts, aber bei diesen Siegeln ist das eine Büffelhorn mit sechs Fähnchen, das andere mit fünf bis acht Pfauenfedern besteckt[12]. Die Helmzier erinnert an die der Kurfürsten zu Sachsen, etwas entfernter an die der Herzöge zu Braunschweig-Lüneburg. Graf Adolf zu Schauenburg, an den wir nach der Zeit zunächst denken müssen, ist 1547 geboren, nimmt die Regierung 1582 an, vermählt sich 1583 mit Elisabeth von Braunschweig-Lüneburg und stirbt im Jahre 1601. Ihm folgt sein Bruder Ernst, der 1569 geboren ist und 1595 durch seine Gemahlin, Hedwig von Hessen, ein Neffe der Herzogin Christine wurde; er regierte bis 1622. Die verwandtschaftlichen Beziehungen des Grafen Adolf zu dem Hause Braunschweig-Lüneburg zur Erklärung der Helmzier heranzuziehen, ist heraldisch wohl unmöglich. Auch sonst gibt die Umlege noch Rätsel auf. Das Nesselblatt-

Wappen ist bescheiden nach unten gerückt, das auch in der Kette ja stets wiederkehrende Motiv der über einem schildähnlichen Rund gekreuzten Schwerter ist in dem Anhänger so in den Vordergrund gestellt, daß hier eine tiefere Bedeutung angenommen werden muß. Das gleiche Motiv kehrt noch zweimal bei Anhängern
Taf. 34 u. 31 wieder, auf Bl. 30 und auf Bl. 27; hier sind die Schwerter, wie auch einmal bei der großen Schauenburger Umlege, durch den schildähnlichen Ring durchgesteckt. Vielleicht liegt allen diesen Stücken eine mir noch unbekannte Ordensbedeutung zugrunde, worauf auch die beiden schwertschwingenden Ritter in dem Anhänger der Umlege auf Bl. 34 deuten[13]. Das Motiv der gekreuzten Schwerter, ohne das Rund, begegnet uns auch bei dem Anhänger mit dem
Taf. 25 Kreuze auf Bl. 33, hier mit einem Kranze verbunden, und bei dem Anhänger mit dem triumphierenden Amor auf Bl. 27.

In den Verwandtschaftskreis der Schauenburger Grafen führt uns die Abbildung einer Umlege mit daranhängendem Bildnisoval, die auf ein längliches Stück Papier gemalt ist und vorn in den Band hinter jenem Zettel mit den Perlennotizen eingeklebt ist und als Bl. 6 bezeichnet ist. Nach Format und Charakter der Malerei dürfen wir dies Blatt als eine allerdings nicht wesentlich spätere Zutat betrachten. Das Bildnisoval führt uns nach der Umschrift Philipp Sigismund, Herzog zu Braunschweig-Lüneburg, Bischof zu Osnabrück (1591—1623) vor, der der Bruder jener Gräfin Elisabeth von Schauenburg war. Die Bestandteile des Braunschweigischen Wappens sind in kleinen Ovalen in die Kette eingefügt, ebenso das Bischofswappen von Osnabrück und Monogramme aus P und S; oberhalb des Bildnisovals die Helmzier des Braunschweigisch-Lüneburgischen Wappens.

WO haben wir diesen deutschen Goldschmied vom Ende des 16. Jahrhunderts, der in nahen Beziehungen zu dem dänischen Königshofe, zu den Höfen der Herzöge von Holstein-Gottorp und der Grafen zu Schauenburg stand, zu suchen?

Wer die Geschichte des Kunstgewerbes in Niederdeutschland vom Ende des 16. Jahrhunderts kennt, wird nicht zweifeln, daß der Kulturmittelpunkt Hamburg mit in erster Linie als Heimat für jenen Künstler in Betracht kommt. Er wird unwillkürlich an den Meister denken, dessen Name noch vor wenigen Jahrzehnten für uns ein reiner Schall war, der heute aber bereits zu einer greifbaren Persönlichkeit geworden ist, der unter den Hamburger Goldschmieden, ja vielleicht unter den Goldschmieden von ganz Niederdeutschland vom Ende des 16. Jahrhunderts nach dem, was wirklich von ihm erhalten ist, als der bedeutendste dasteht: an JAKOB MORES.

ZWEITER ABSCHNITT: JAKOB MORES

DIE künstlerische Bedeutung des Jakob Mores trat klar zutage, als im Jahre 1890 August Winkler im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen auf eine große Anzahl von Zeichnungen aufmerksam machte, die der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums zu Berlin von dem Königlichen Kupferstich-Kabinett überwiesen waren[14]. Weiter zurück lassen sich die Besitzer der Zeichnungen nicht verfolgen. Von diesen einen einheitlichen Ursprung verratenden Goldschmiedzeichnungen trägt eine (Nr. 1475) den Namen des Jakob Mores als Verfertiger, in eine andere (Nr. 1478) ist die Jahreszahl „1600" eingefügt[15]. Alles mögliche Silbergerät, Kannen, Pokale, Aufsätze, Prunkwaffen, finden wir dort bald in flüchtiger Skizze, bald in sorgsamer Ausführung wiedergegeben, bald nur einfarbig, bald mit reichem Kolorit. Bei vielen Stücken sind die Namen der Besteller angegeben, andere verraten durch Wappen, für wen sie angefertigt sind.

Das im Jahre 1903 erschienene Buch von Bernhard Olsen „Die Arbeiten der hamburgischen Goldschmiede Jakob Mores Vater und Sohn für die dänischen Könige Frederik II. und Christian IV." verbreitete weiteres Licht über die Persönlichkeit des Künstlers.

Wir wissen heute über die äußeren Lebensverhältnisse des Jakob Mores folgendes: Er ist als Sohn des Joachim Mores wohl zwischen 1540 und 1550 in Hamburg geboren[16]. Seine Familie läßt sich in drei Generationen rückwärts als in Hamburg ansässig nachweisen[17]. Seine Frau, Engel, die er in den siebziger Jahren heimführte, stammte aus der Goldschmiede-Familie der Kopstede[18]; sie starb erst 1635, ihren Gatten um 23 Jahre überlebend[19]. Wo Jakob Mores seine Lehrzeit zubrachte, ist uns unbekannt. Nicht ausgeschlossen ist, daß er zu seinem Berufe bereits durch eine Familienüberlieferung geführt war[20]. Im Jahre 1579 wird Mores als Lehnmeister auf Fordern des Rates zugelassen[21], muß aber schon längere Zeit ein angesehener Goldschmied gewesen sein, da sich bereits aus den siebziger Jahren eine reichere Tätigkeit für den König Friedrich II. von Dänemark wahrscheinlichmachen läßt.

Vom Ende der siebziger Jahre an weisen die Stadtrechnungen häufiger Aufträge des Rates an Mores auf Ehrengeschenke für hervorragende Persönlichkeiten nach, so im Jahre 1579 für die Tochter des Kanzlers des Königs von Dänemark aus Anlaß ihrer Vermählung, 1580 für den Markgrafen von Ansbach, 1581 für den Herzog Christoph von Mecklenburg, Bischof von Ratzeburg, aus Anlaß seiner Verehelichung mit Elisabeth von Schweden und ein viertel Jahr später für die Gemahlin des Herzogs Christoph, 1582 für einen „jungen Herrn" von Schauenburg, 1583 für den Erzbischof von Bremen — es ist Heinrich III. von Lauenburg — und in demselben Jahr für die Gemahlin des Grafen Adolf zu Schauenburg, die Tochter des Herzogs Julius zu Braunschweig-Lüneburg, wohl aus Anlaß ihrer Vermählung, 1587 für den König Friedrich II. von Dänemark und 1595 für dessen Nachfolger König Christian IV. In allen diesen Fällen handelt es sich je um einen „goldenen Kop", ein vergoldetes Trinkgerät. Dann, nach einer langen Pause, hören wir im Jahre 1603, daß aus Anlaß der bekannten Huldigung des Königs Christian IV. von Dänemark und des Herzogs Johann Adolf zu Schleswig-Holstein in Hamburg bei Jakob Mores eine Kanne, Becher und allerhand Silbergeschirr vom Rate bestellt worden ist. Bei dieser Bestellung haben wir wohl noch an den Vater zu denken, während bei den Ratsaufträgen für Trinkgeschirr als Ehrengeschenk für den Pfalzgrafen aus dem Jahre 1608 und als Ehrengeschenk für den Kaiserlichen Gesandten in den Jahren 1608 und 1609 auch Jakob Mores der Jüngere der Empfänger sein kann[22].

Die Aufnahme des Jakob Mores in den vornehmen Club der Englandfahrer erfolgt 1592[23]. Er wird 1599 nach Vermehrung der Ämter um 12 einer der vier Älterleute der Zunft, seine Anwesenheit bei den Morgensprachen läßt sich nur bis 1607 nachweisen. Im Jahre 1610 gehört er nicht mehr zu den Älterleuten, und im Februar 1612 wird er in dem Morgensprachenbuch als vorlängst verstorben bezeichnet[24].

Daß in der Werkstatt des Mores man einem untergeordneten handwerklichen Betrieb abhold war, belehrt uns eine Einzelheit, auf die Herr Pastor Biernatzki aufmerksam gemacht hat: der fast gänzliche Mangel an Lehrjungen. Zweimal nur, 1579 und 1580, wird ein Lehrjunge aufgenommen, der eine aber alsbald zu einem anderen Meister gesandt[25].

Neben seiner eigentlichen Tätigkeit als Entwerfer und Ausführer von Goldschmiedarbeiten hat Jakob Mores auch eine reiche illustrierende Tätigkeit ausgeübt. In einem Briefe des Heinrich von Rantzau an König Friedrich II. von Dänemark aus dem Jahre 1582 wird ein Bildnisstich von ihm erwähnt. Dieser Stich ist bekannt und gibt durch seine Bezeichnung Aufschluß über des Künstlers Monogramm[26]. Aus den achtziger und neunziger Jahren lassen sich in Büchern, die in Hamburg und auch anderwärts gedruckt sind, zahlreiche Holzschnitte nachweisen, die mit diesem Monogramm aus I und M versehen sind, und offenbar nach des Mores Zeichnungen angefertigt sind[27].

Zu einem als Stecher bekannteren Hamburger Künstler des beginnenden 17. Jahrhunderts, Jan Diricks, muß Jakob Mores nahe Beziehungen gehabt haben. Denn in dem ältesten erhaltenen Bürgerbuch des Staatsarchivs findet sich auf S. 169, für 1608, die Notiz, daß Jacob Mores Bürge sei für den als Bürger aufgenommenen Johan Dirkes „artifex aurifaber“[28]. Diricks war bisher bekannt als Stecher von Bildnissen und Ansichten — die früheste datierte Arbeit aus dem Jahre 1602, die späteste ihn betreffende Notiz, im Tagebuche Christian IV., im Jahre 1618[29]. Durch die Herrn Dr. Ernst Goverts zu verdankende neugefundene Erwähnung im Bürgerbuch sehen wir, daß er Goldschmiedekünstler war, wie Mores selbst. Und wie dieser scheint er sich auch als Buchkünstler betätigt zu haben. Denn der Monogrammist „J D“, der in Hamburger Drucken aus dem Jahre 1618 wiederholt erscheint, ist sicher mit Diricks identisch[30]. Die Frage, ob das Verhältnis zu Mores ein rein freundschaftliches war oder ob wir in ihm nicht einen jüngeren Mitarbeiter des Mores zu sehen haben, lasse ich einstweilen offen. In das Goldschmiedeamt zu Hamburg hat sich Diricks nicht aufnehmen lassen.

Eine Einzelheit aus dem Leben des Mores verdanken wir dem bekannten Künstlerbiographen Karel van Mander. Er erzählt in seinem 1604 erschienenen Werke bei der Lebensbeschreibung des Hans Vredeman de Vries, daß dieser bekannte holländische Maler 1591 von Braunschweig nach Hamburg gekommen sei und dort unter anderem für den Goldschmied „Jakob Mor“ ein Architekturgemälde für dessen Grabkapelle in St. Petri, darstellend Christus, triumphierend über Teufel, Tod und Sünde, gemalt habe. Ausführlich werden die optischen Täuschungen, die der Maler an und bei diesem Bilde angebracht habe, geschildert und die vielen verlorenen Wetten erzählt, zu denen diese Täuschungen den Anlaß gaben[31]. — In den Beschreibungen der Kirche, die bis auf 1668 zurückgehen, läßt sich weder eine Spur von dem Bilde des Vredeman de Vries, noch von einem Epitaph für Jakob Mores nachweisen[32]. Aber für das 16. Jahrhundert selbst haben wir noch ein Zeugnis für die Existenz des Gemäldes. In der von Heinrich von Rantzau 1597 verfaßten Beschreibung der Cimbrischen Halbinsel wird ein einziges Gemälde in Hamburg erwähnt: In der Kirche St. Petri sei außer anderen auch

ein Bild zu sehen, dort aufgestellt von einem der angesehensten Bürger („a primario quodam cive ibi positam"), das mit der größten optischen Kunst gemalt sei („summo artificio optices"); an dem Bilde könne man sich gar nicht satt sehen und etwas ähnliches sei wohl nicht so leicht zu finden[33]. An der Identität des von Rantzau gemeinten Bildes mit dem bei Karel van Mander beschriebenen ist nicht zu zweifeln[34]. Bemerkenswert ist für uns die Feststellung naher persönlicher Beziehungen des Jakob Mores zu Hans Vredeman de Vries, der als Ornamentzeichner eine führende Persönlichkeit auf architektonischem und kunstgewerblichem Gebiete war. Von größerer Bedeutung ist noch die Form, in der Heinrich von Rantzau, die hervorragendste Persönlichkeit Schleswig-Holsteins in jener Zeit, von dem Goldschmied spricht, den er ja 15 Jahre früher bereits warm dem König von Dänemark empfohlen hatte. Einen „hohen Gönner und Freund seiner Familie" nennt ein Sohn des Jakob Mores, der vagierende Literat Joachim Mores, den Heinrich von Rantzau, wie es scheint, ohne Prahlerei[35].

Diesem Joachim Mores verdanken wir auch die Nachricht, daß sein Vater es zu einem beträchtlichen Vermögen gebracht hat, das er allerdings nicht allein seiner Kunst, sondern auch allerhand Geldgeschäften verdankt haben dürfte. Seine Söhne Hans, der Kaufmann, und Jakob, der Goldschmied, scheinen besonders diese betriebsame Seite in des Vaters Art geerbt zu haben. Sie haben dann auch das ererbte Vermögen noch bedeutend zu vermehren gewußt; ihr 1622 erbautes, uns in mehreren Abbildungen erhaltenes Haus am Alten Wandrahm 20, 21, das bis Ende der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts stand und zuletzt den Familien Merck und Goßler als Wohnhaus diente, das sogenannte „Mortzenhaus", wird in den Berenbergschen Genealogien im Hamburger Staatsarchiv als „palatium" bezeichnet. Außer anderem beträchtlichen Grundbesitz hatten sie einen Landsitz in Billwärder und Ländereien in der Nähe des Strohhauses, den sogenannten „Mortzenhof". Die erhaltenen, bei ihrem Tode aufgenommenen ausführlichen Inventarien unterrichten uns über die Vornehmheit ihres Hausstandes[36].

DRITTER ABSCHNITT: DES JAKOB MORES FÜRSTLICHE KUNDSCHAFT

WAS uns vor allen Dingen im Zusammenhang dieser Untersuchung von dem über Jakob Mores Bekannten interessiert, ist seine Tätigkeit als Hoflieferant für fürstliche Persönlichkeiten.

ZUNÄCHST kommt der dänische Hof in Betracht, und da hat Bernhard Olsen jene Tätigkeit bereits in den siebziger Jahren für König Friedrich II., die ja oben erwähnt wurde, näher beleuchtet. In dem zitierten Brief von Heinrich von Rantzau an den König aus dem Jahre 1582, der sich um eine Bildniszeichnung des 1580 verstorbenen Oheims des Königs, Herzog Johann des Älteren, von Jakob Mores dreht, ist von diesem die Rede als einem Goldschmied, der dem König bekannt sei, da er „etzliche verguldete Schower und Silbergeschir ehermahlen" an den König verkauft habe. Hiermit wird eine bereits von Nyrop angeführte Notiz aus den dänischen Rentmeisterberichten in Zusammenhang gebracht, in der eine Zahlung an einen Jakob „Mars" erwähnt wird[37]. Unter den Berliner Zeichnungen sind mehrere nach den Beischriften oder nach den eingefügten Monogrammen für Friedrich II. hergestellt, so das große Trinkgefäß in Form eines Elefanten (Zeichnung Nr. 1491), das Friedrich II. nach der Beischrift zu „Wykomb", d. h. zum Willkomm, hat machen lassen. Das Stück trägt zudem das Monogramm des Königs. Nach Olsen wird es der übliche Hochzeitswillkomm gewesen sein; die Vermählung Friedrichs II. mit Sophie von Mecklenburg fand im Jahre 1572 statt. Eine andere Berliner Zeichnung (Nr. 1470), die ein großes silbernes Taufbecken darstellt und mit dem Monogramm Friedrichs II. und seinem und seiner Gemahlin Wappen versehen ist, wird aus Anlaß einer der Kindtaufen des königlichen Ehepaares in den siebziger Jahren entstanden sein. Die ältesten Kinder, Töchter, kamen 1573 und 1574 zur Welt, der älteste Sohn, der spätere König Christian IV., im Jahre 1578. Dem Anlaß einer dieser Kindtaufen müssen laut Inschrift auch die beiden silbernen Kannen, Berliner Zeichnungen Nr. 1452 und 1466, ihre Entstehung verdanken. Endlich bringt Olsen die Zeichnung einer großen Silbergruppe, Bacchus und Pan, Berlin Nr. 1489, zusammen mit der Erwähnung einer derartigen Gruppe im Nachlaßinventar der Witwe Königs Friedrich II., der Königin Sophie von Dänemark.

Für König Friedrichs Sohn und Nachfolger, Christian IV., ließen sich zu Jakob Mores dem Älteren bisher keine direkten Beziehungen nachweisen. Wahrscheinlich waren sie schon aus dem Grunde, weil bei den Söhnen des Jakob Mores, Jakob und Hans, Christian IV. Jahrzehnte hindurch Bestellungen auf Silbergerät aller Art gemacht hat und der Beginn dieser Beziehungen schon zu Lebzeiten des Vaters im Jahre 1606 gelegen hat. Von diesen Söhnen ist der eine, Hans, vermutlich 1579 geboren und 1629 gestorben. Seine Tätigkeit war eine ausschließlich kaufmännische. Der jüngere, Jakob, ist 1580 geboren. Er kaufte 1604 ein Goldschmiedeamt, wurde 1606 Zunftmeister. Sein Amt trat er im Jahre 1622 ab und starb 1649[38]. Seine Tätigkeit scheint zum mindesten ebenso stark eine kaufmännische wie eine handwerksmäßige gewesen zu sein[39]. Im Jahre 1606 lieferte Hans Mores an Christian IV. den Frederiksborger Silberaltar, der den Anlaß zu Olsens Buch gegeben hat, und weitere derartige umfangreiche Bestellungen folgten dann lange Jahre hindurch. An einigen Teilen des Frederiksborger Altars, an Platten mit gravierten figürlichen Darstellungen, befindet sich das Künstlermonogramm Jakob Mores des Älteren[40]. Aber wie weit sein Anteil an diesem Werke reicht, ist noch nicht genügend festgestellt. Wir dürfen

vielleicht diesen Anteil nicht allzu groß einschätzen. Daß aber Christian IV. auch zu dem Vater Jakob Mores engere Beziehungen hatte, ist jetzt nachgewiesen durch ein von Herrn Pastor Biernatzki dargebotenes Dokument von 1605, in dem der Hamburger Rat Paß und Geleitsbrief für ihn ausstellen läßt, da der König von Dänemark ihn nach seinem Hoflager in Wolfenbüttel entboten habe[11]. Hervorragende Stücke von Mores befinden sich außerdem aus dem früheren Besitze des Königs Christian IV. in dem Silberschatze auf dem Kreml zu Moskau[12]. Es sind das zwei Riesenpokale aus dem Jahre 1598, die die Stadt Wilster dem König verehrte, und ein undatierter etwas kleinerer Pokal, ein Geschenk der Stadt Krempe an Christian IV. Diese drei Pokale sind übrigens außer den erwähnten Platten des Frederiksborger Silberaltars die einzigen bisher mit dem Künstlermonogramm des Jakob Mores nachgewiesenen erhaltenen Silberstücke.

Zu einem nahen Verwandten des Königs führt uns eine Notiz bei einer Berliner Zeichnung (Nr. 1473). Sie stellt einen „Laden mit silberen Dischtouch“ dar, der nach der Beischrift wiederholt, für mehrere Fürsten angefertigt wurde. Aus der gesonderten Erwähnung des Erzbischofs von Bremen und des Herzogs Johann Adolf zu Schleswig-Holstein ist anzunehmen, daß diese Bestellung nach 1596 erfolgt ist, nach dem Verzicht Johann Adolfs auf die erzbischöfliche Würde zugunsten seines Bruders. Unter den Bestellern wird nun auch der Kurfürst zu Sachsen erwähnt; gemeint ist wohl Kurfürst Christian II., der sich 1602 mit Prinzessin Hedwig von Dänemark, der Schwester Christian IV., verheiratete.

In noch größerer Anzahl wie zu dem dänischen Hofe sind uns Beziehungen von Jakob Mores dem Älteren zu dem Hofe des zu Gottorp residierenden schleswig-holsteinischen Herzogs Johann Adolf, Sohnes der Herzogin Christine und, durch seine Gemahlin Augusta von Dänemark, seit 1598 Schwagers von König Christian IV., bekannt. Zunächst gibt einigen Aufschluß das, was wir dank den Forschungen des Herrn Pastor Biernatzki aus den Gottorper Rentenkammerrechnungen erfahren. Der Herzog hat im Jahre 1593 — er ist 18 Jahre alt und seit drei Jahren auf dem Throne — von Jakob Mores einen goldenen mit Diamanten besetzten Kompaß und ein „Sinfoney oder Instrument“ gekauft, und die Gesamtschuld an ihn für Kleinodien beträgt zu dieser Zeit 1373 Taler[13].

Ferner sind mehrere Stücke auf den Berliner Zeichnungen mit Beischriften, die sich auf den Herzog als Besteller beziehen, versehen: ein großer schreitender Adler mit Schlange als Tafelzierfigur, auf dem Haupte die Kaiserkrone, auf den Flügeln die Kurfürstenwappen tragend, (Zeichnung Nr. 1481); eine große Silbertruhe — es ist die obenerwähnte Zeichnung, die den Namen des Jakob Mores trägt — (Zeichn. Nr. 1475); die ebenfalls bereits erwähnte Kassette mit „silberen Dischtouch“, die außer für Herzog Johann Adolf und andere Fürsten auch für den jüngeren Bruder des Herzogs, den Erzbischof Johann Friedrich von Bremen, angefertigt wurde (Zeichn. Nr. 1473); endlich ein Riesenpokal mit dem Reichsadler, der die Wappen der Kurfürsten auf den Flügeln trägt, auf der Deckelspitze, mit auf Johann Adolf bezüglichen Wappen am unteren Teil des Deckels und den Brustbildern des Kurfürsten am oberen Rand des Bechers (Zeichn. Nr. 1463)[14]. Die Beischriften bei allen diesen Gegenständen müssen nach der Titulatur des Herzogs nach 1596, nach dem Verzichte Johann Adolfs auf das Erzbistum Bremen erfolgt sein. Aber wenigstens der erwähnte Pokal, der auch das Bremer Wappen trägt, ist selbst vor 1596 entstanden.

Zu dem schleswig-holsteinischen Herzogshause stehen andere Zeichnungen in Beziehung durch die auf ihnen befindlichen Wappen, so ein großer Aufsatz in Form eines Dreimasters,

bei dem auf jedem Segel das Wappen der Herzöge angebracht ist (Zeichnung Nr. 1504), ferner ein Pelikan als Tafelgefäß, bei dem die auf den Flügeln angedeuteten skizzenhaften Wappen sich nur auf das Herzogshaus beziehen lassen. Da hier auch das Wappen von Bremen hinzugefügt ist, so haben wir, je nachdem wir das Stück vor oder nach 1596 ansetzen, Johann Adolf oder seinen Bruder Johann Friedrich als Besteller anzunehmen (Zeichnung Nr. 1493).

Ein Riesenpokal mit der Justicia auf der Deckelspitze „von 800 Lot" (Berliner Zeichnung Nr. 1461) ist nach der Inschrift „nebenst einem großen von 1100 Lott" von den Landschaften Eiderstedt, Nordstrand und Dithmarschen dem Herzog Johann Adolf verehrt. Nach einer Notiz in des Neocorus Chronik des Landes Dithmarschen ist die Schenkung um 1599 erfolgt[45].

Die Mutter Johann Adolfs, Herzogin Christine, erscheint als Bestellerin einer Hirschkuh, die uns die Zeichnungen Nr. 1482 und 1483 wiedergeben. Auf der einen dieser Zeichnungen ist das holsteinische Herzogswappen angebracht, auf der andern ist vermerkt, daß die Herzogin Christine das Silberwerk für ihre Tochter, die Herzogin von Mecklenburg, habe herstellen lassen, — gemeint ist die 1569 geborene Herzogin Sophie, die sich 1588 mit Johann IV. von Mecklenburg vermählte und 1634 starb.

In den Verwandtenkreis des Gottorpschen Herzogshauses führt uns auch eine Prozeßakte, die Herr Pastor Biernatzki ans Licht gezogen hat. Aus ihr ergibt sich, daß Herzog Karl zu Schweden — seit 1592 durch seine zweite Ehe, wie oben erwähnt, Schwiegersohn der Herzogin Christine — im Jahre 1597 bei Jakob Mores Silberwerk im Preise von 1291 Reichstalern bestellt hat[46]. — Hiermit kann man zusammenhalten die zwei verwandten Entwürfe für einen großen Tafelaufsatz in Form des Norwegischen Löwen auf den Berliner Zeichnungen Nr. 1487 und 1488. Denn bei letzterer Zeichnung ist auf dem Beil des Löwen folgendes Wappen angebracht: Geviertet, im ersten Schild drei Kronen (Wappen von Schweden), im zweiten ein Löwe auf drei Strömen (Wappen von Gottland), im dritten der norwegische Löwe mit Beil, im vierten zwei gekreuzte Pfeile und vier Rosen, das Wappen von Närke; außerdem ein Herzschild mit dem Wappen der Vasa und ein Schildfuß mit einem Adler, dem Wappen von Wärmland. Es ist dieses das Wappen, das Herzog Karl, bevor er als Karl IX. den Thron bestieg, in der Zeit zwischen 1595 und 1600 führt. Die beiden Landschaften Närke und Wärmland waren dem Herzog durch das Testament seines Vaters, Gustav Vasa, zugesprochen[47].

AUCH zu dem Hofe des dritten Fürstengeschlechtes der Herzogtümer, zu dem der Grafen zu Schauenburg, führen uns einige Berliner Zeichnungen. „Die Grafen von Schauenburg" — wer mit dieser Mehrzahl gemeint ist, ist nicht festzustellen — haben auch den wiederholt erwähnten „Laden mit dem silberen Dischtouch" bestellt (Zeichn. Nr. 1473). Ferner wird Graf Adolf als Besteller für eine große Flasche mit Actäon als Deckelaufsatz (Zeichn. Nr. 1467) und für zwei gegeneinander anspringende Pferde, unter denen zielende Liebesgötter stehen (Zeichn. 1497 und 1498), genannt. Auch der Kaminbock, gekrönt von einer nackten Frau mit flammendem Herzen (Zeichn. Nr. 1476), ist nach dem daran angebrachten Wappen als Bestellung des Schauenburger Grafenhauses aufzufassen.

Über geschäftliche Beziehungen zu dem Schwager des Grafen Adolf, dem Herzog Heinrich Julius zu Braunschweig-Lüneburg, der anderseits durch seine Gemahlin Elisabeth von Dänemark auch Schwager von König Christian IV. und Herzog Johann Adolf war, unterrichtet uns ein in seiner temperamentvollen Art merkwürdiger Brief des Jakob Mores an einen Lübecker Freund, Heigen Meineken, vom 12. März 1600[48].

SO erscheint Jakob Mores zu den drei Fürstenhäusern der Herzogtümer in so naher Beziehung, daß man ihn wohl ohne Umschweif als ihren Hofgoldschmied bezeichnen kann. Zweierlei ist noch hervorzuheben. Soweit irgendwie wir eine Möglichkeit für die Datierung für alle diese Arbeiten hatten, wurden wir, wie wir sahen, mit Ausnahme der Arbeiten für Friedrich II. von Dänemark aus den siebziger Jahren, auf die neunziger Jahre und die Zeit um 1600 hingewiesen; und als zweites ist zu betonen, daß durch jene aufgezählten Feststellungen nicht nur die enge Beziehung des Jakob Mores zu den drei Höfen nachgewiesen werden kann, sondern daß mit jenen Aufzählungen, bis auf einen Fall, alle derartigen Nachweisungen für Jakob Mores den Älteren nach unserer bisherigen Kenntnis auch erschöpft sind. Auszunehmen ist nur der große mit Hilfe eines Amethysten angefertigte Pokal auf der Berliner Zeichnung Nr. 1462, der für Christian Günther den Älteren, Graf zu Schwarzburg und Honstein, nach der danebenstehenden Notiz angefertigt ist, und zwar nach der Art der Titulierung, wie Winkler nachgewiesen hat, nach 1597[49]. Christian Günther (1578—1642) ist der einzige uns bekannte Auftraggeber des Mores, der zu keinem der genannten Höfe verwandtschaftliche Beziehungen gehabt hat, er muß aber sonst in einem nahen Verhältnisse zu den schleswig-holsteinischen Herzögen oder zu den dänischen Königen gestanden haben, da er unter den fürstlichen Gästen erwähnt wird, die sich 1603 in Hamburg zu der Huldigung Herzogs Johann Adolf und König Christians IV. einfanden[50].

VIERTER ABSCHNITT: HISTORISCHE, TECHNISCHE UND STILISTISCHE GRÜNDE FÜR DIE URHEBERSCHAFT DES JAKOB MORES

HALTEN wir die beiden Forschungsreihen zusammen, so ergibt sich, daß wir auf der einen Seite ein Kleinodienbuch haben, das von einem deutschen Goldschmied vom Ende des 16. Jahrhunderts herrührt und das, soweit die Besteller erkennbar sind, den Goldschmied für drei Fürstenhöfe, für die dänischen Könige, für die Herzöge zu Schleswig-Holstein und für die Schauenburger Grafen, tätig erscheinen läßt, und daß andererseits der Goldschmied Jakob Mores zu derselben Zeit als Hoflieferant dieser drei Fürstenhöfe, die ja zu Hamburg nahe Beziehungen hatten — der Schauenburger Hof in Hamburg gehörte ihnen zu jener Zeit noch gemeinsam[51] — bezeichnet werden kann. So haben wir die wissenschaftliche Grundlage gewonnen, um das Kleinodienbuch in nahe Beziehung zu Jakob Mores zu bringen, und wir wollen nun weiter prüfen, inwieweit ein Vergleich des Buches mit den Berliner Zeichnungen diese Annahme bestätigt.

ZUNÄCHST rein äußerlich genommen, ein Teil des Materials, das bei dem Bande benutzt ist, gibt uns einen Fingerzeig. Die Malereien des Kleinodienbuches sind mit wenigen Ausnahmen auf Pergament gemalt. Zwischen diesen Pergamentblättern sind zum Schutz der Malereien Papierblätter befestigt. Die Anlage des Buches geht auf den Goldschmied selbst zurück, wie folgende Untersuchung zeigt. Ein Teil der Malereien ist auf Papier oder Pergamentblättern hergestellt, die nicht durch Heftung, sondern durch Klebung in den Band eingefügt sind. Es sind das teils Malereien, von denen wir annehmen dürfen, daß sie bereits vor Herstellung des Bandes vorhanden waren, teils Malereien, die nach ihrem Format auf Blättern hergestellt werden mußten, die die Größe des Buchformats überstiegen; diese letzteren sind gefaltet eingeklebt. Ein anderer Teil der Malereien, besonders in dem letzten Teil, ist aber in dem fertigen Band selbst angebracht. Auf den letzten Seiten des Bandes sind sogar einige Schmuckstücke nur erst in Silberstift-Vorzeichnung vorhanden.

Die Wasserzeichen der Papierschutzblätter sind mannigfaltig. Es kommen sieben verschiedene Wasserzeichen vor. Die meisten der Blätter aber, 27 von 43, haben dasselbe Wasserzeichen, ein großes lateinisches R innerhalb eines primitiven Rollwerkschildes. Abb. 9

Die Berliner Blätter sind sämtlich auf Papier gemalt. Die Formate sind, da alle Stücke in natürlicher Größe aufgenommen sind, ganz verschiedenartig, meistens aus verschiedenen Blättern zusammengeklebt. Dementsprechend weichen auch die Wasserzeichen stark von einander ab. Der Katalog der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums, der die Wasserzeichen vor der Auflage auf Karton festgestellt hat, vermerkt 19 verschiedene Zeichen. Wiederholungen kommen nur bei den zusammengeklebten Blättern ein und derselben Zeichnung vor. Von den in dem Hamburger Bande befindlichen Wasserzeichen begegnen wir zunächst dem Ravensburger Doppelturm. Das hat aber nichts zu bedeuten, da das Ravensburger Papier zu jener Zeit sehr verbreitet war. Auf einem Berliner Blatte aber — Bl. 1469, mit einem Riesenpokal — findet sich jenes R-Wasserzeichen, und zwar dreimal, da das Blatt aus drei verschiedenen Stücken, etwa von dem Format des Hamburger Buches, zusammengeklebt ist.

Briquet hat in seinem Werk über die Wasserzeichen „Les Filigranes, Paris 1907“ in Band 3 unter Nr. 8982 das R-Wasserzeichen abgebildet

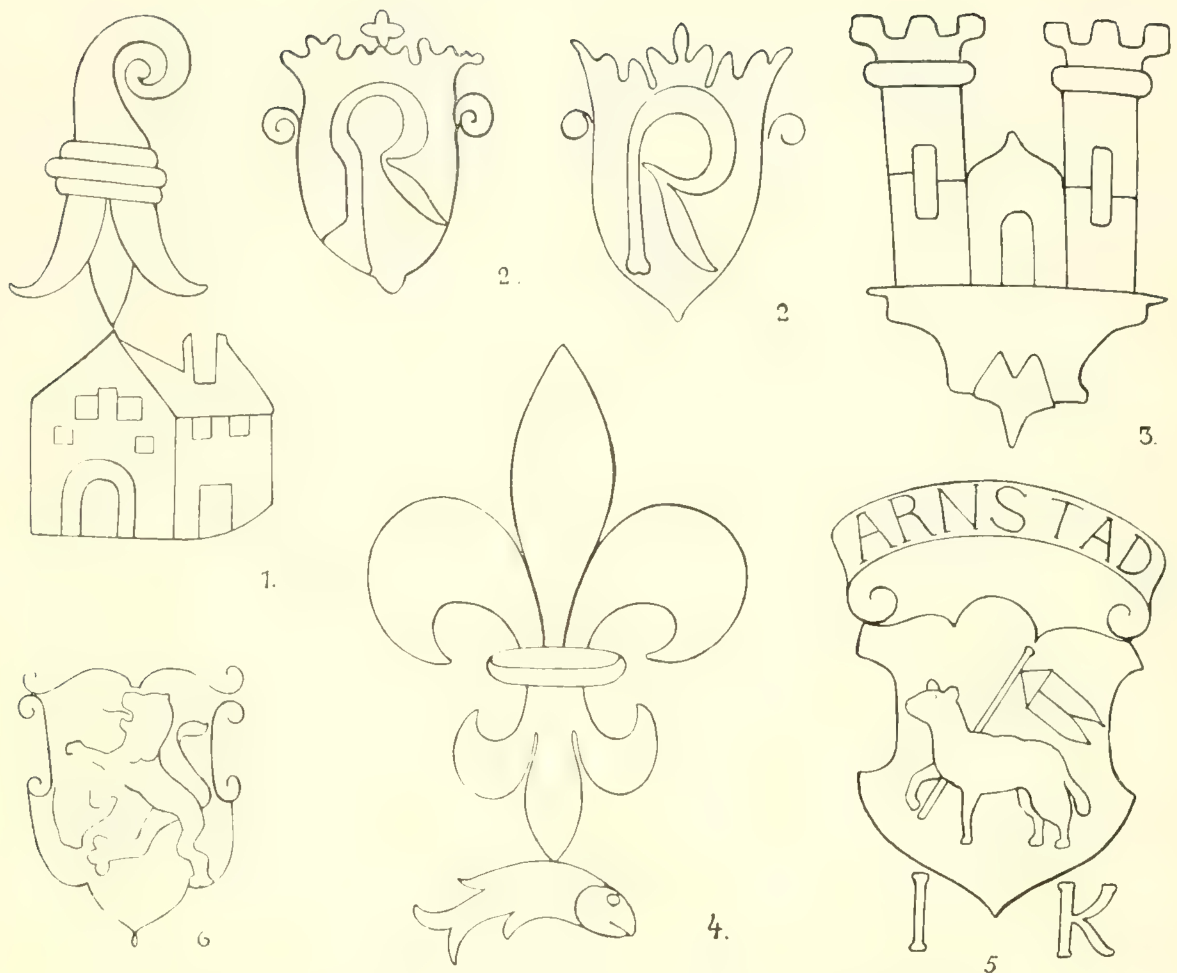


Abb 9. Wasserzeichen in den Papierschutzblättern des Kleinodienbuches.

1. Familie Heusler in Basel, seit 1587. Briquet, „Les Filigranes“ Bd. I Nr. 1321. — 2. Papiermühle des Niclas Rumpler in Mögeldorf bei Nürnberg, seit 1593. Vgl Marabini, Papiermühlen in Nürnberg, I S. 54 u. Briquet, Bd. III Nr. 8982. 3. Ravensburg. Briquet, Bd. IV Nr. 15923 (sehr viele Zeichen mit verschiedenen Buchstaben!). 4. Elsaß-Lothringen? Vgl. Briquet, Bd. II Nr. 7046 u. 7047. — 5 Arnstadt, fehlt bei Briquet 6. Georg Schwarz in Königstein a. d. Elbe, seit 1577. Briquet, I Nr. 1935

und auf Seite 479 folgende Belegstelle angeführt: „Hamburg, 1596, Staatsarchiv Cl. VII D^F Nr. 3 Legationskosten“. Ferner hat er dies R-Wasserzeichen konstatiert in Rotterdam für 1598, in Lübeck für 1598, in Hamburg für 1598, in Bremen für 1604. Den Ursprung dieses Papiers kannte Briquet nicht. Ihm war entgangen, daß bereits 1894 Edmund Marabini in dem im Selbstverlage in Nürnberg erschienenen Büchlein „Die Papiermühlen in Nürnberg“ (Teil I S. 54) eine Mühle in Mögeldorf bei Nürnberg, die 1593 durch Niclas Rumpler gegründet und 1607 von ihm verkauft wurde, als die Trägerin jenes Wasserzeichens nachgewiesen hat, und zwar dadurch, daß Rumpler sich bei den von ihm erhaltenen Schriftstücken selbst eines Papiers mit dem R-Zeichen bedient hat. Also haben wir als Ergebnis, daß das Papier einer verhältnismäßig kleinen süddeutschen Papiermühle durch einen Zufall in

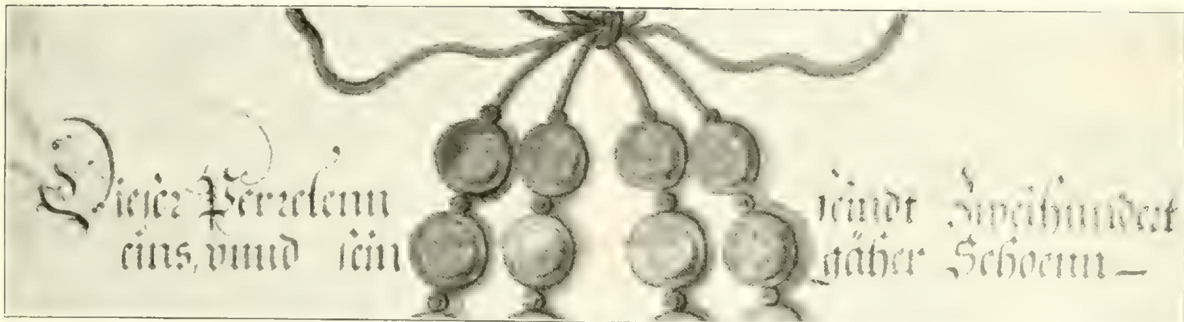


Abb. 10. Beischrift im Kleinodienbuch, Bl. 37, bei einem Perlenhalsband, herrührend von dem Maler, der im Auftrag des Jakob Mores die Malerei ausgeführt hat.

Niederdeutschland, besonders in Hamburg, Verbreitung gefunden zu haben scheint, daß dieses Papier hauptsächlich bei der Herstellung unseres Buches benutzt worden ist, und daß dasselbe auch von Jakob Mores für eines seiner Blätter verwandt wurde, und als zweites Ergebnis, daß unser Band nach 1593, nach Gründung jener Papierfabrik, hergestellt wurde. Die zeitliche Ansetzung stimmt auch mit den übrigen bereits festgelegten Daten zusammen.

EINE Eigentümlichkeit der Montierung einer Anzahl von Blättern im ersten Teil des Kleinodienbuches ist, daß dieselben mit einem schwarzen Rande eingefaßt wurden. Leicht kann man in allen Fällen feststellen, daß diese Schwarzrandung mit der Einfügung bereits vorhandener Malereien in den Band bei dessen Anlage zusammenhängt. Wir finden den schwarzen Rand bei Bl. 2, Bl. 3, Bl. 10, Bl. 12, Bl. 13, Bl. 15 und Bl. 21. Ein anderes Mal, bei der Kassette auf Bl. 7, ist der ganze Grund längs der Konturen schwarz ausgetuscht. Eine derartige Schwarzrandung finden wir vereinzelt auch bei den Berliner Blättern, so bei dem Kaminbock mit dem Schauenburger Wappen auf Bl. 1476 und bei dem Elefanten auf Bl. 1491, während bei dem Wandschild auf Bl. 1494 und bei dem Silberservice auf Bl. 1473, wie bei der Kassette auf Bl. 7 des Hamburger Bandes, der ganze Grund geschwärzt ist.

NICHT weiter führt uns ein Vergleich der Handschrift. In dem Hamburger Band

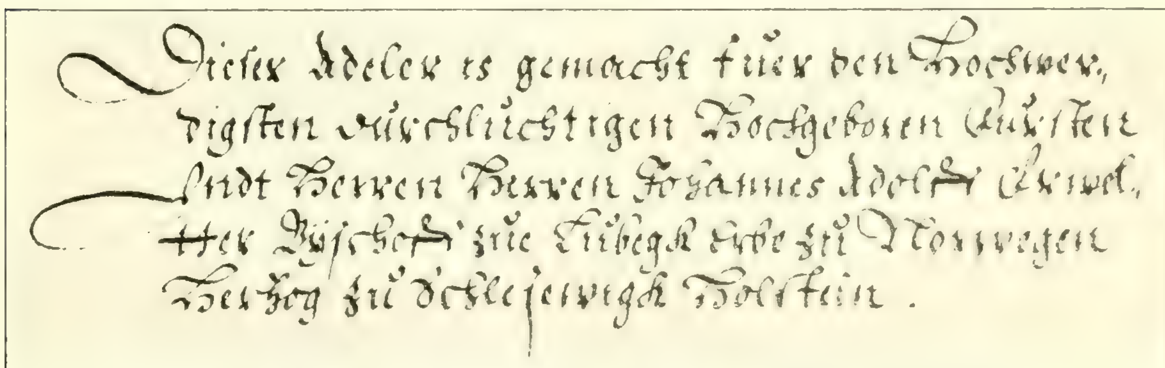


Abb. 11. Beischrift bei der Zeichnung Nr. 1481 in der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums zu Berlin, vermutlich eigenhändige Schrift des Jakob Mores



Abb. 12 Darstellung der Predigt Johannis des Täufers am Fuße des Taufbeckens auf der Berliner Zeichnung Nr. 1470 Verkleinert

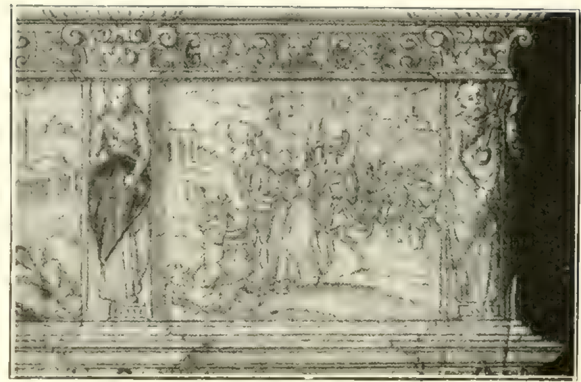


Abb. 13 Darstellung der Gefangennahme Christi an der Kassette im Kleinodienbuch, Bl 7. Etwas verkleinert

fand sich ja nur einmal eine Beischrift, bei dem Abb. 10 Perlenhalsband auf Bl. 37. Auf den Berliner Blättern sind Beischriften häufig, mitunter nur flüchtige Notizen, dann aber auch ornamentaler gehaltene Beischriften, so auch auf dem Blatte, das des Mores Namen trägt (Bl. 1475). Die Übereinstimmung der Handschrift belehrt uns, daß auch diese letzteren Beischriften von Mores selbst herrühren. Mit der Beischrift auf dem einen Hamburger Blatte stimmt die Handschrift nicht überein, was auch nicht weiter auffällig ist. Denn ebensowenig wie der Künstler das Perlenhalsband selbst gemalt haben wird, das wir auf dem Blatte erblicken (vgl. unten S. 26), ebensowenig dürfte er die kalligraphische Beischrift daneben selbst hingesetzt haben. Ich stelle trotzdem zur Vervollständigung des Materials die Beischrift aus Abb. 10 u. 11 dem Hamburger Bande und eine charakteristische Beischrift des Mores selbst nebeneinander.

EINEM weitgehenden Vergleiche der Technik widerstrebt es, daß wir es in Berlin, wie erwähnt, mit Malereien auf Papier zu tun haben, während in dem Hamburger Bande nur bei Bl. 2, 3, 7 und 8 Papier die Grundlage der Malereien ist, sämtliche übrigen Schmuckstücke aber auf Pergament gemalt sind. Die Technik, die bei vielen Berliner Blättern verfolgt ist, daß die Konturen mit abgerissenen kräftigen Federstrichen betont sind und dann über diese die Farben zumeist in durchsichtiger Tönung in breiten Flächen mit geringen Schattierungen gelegt sind, findet sich auch bei den Malereien auf Papier in unserem Bande mit Ausnahme der auf Bl. 3, bei der ebenso wie bei den Pergamentmalereien die einzelnen Farben kräftig nebeneinander gesetzt sind und Gold in reichem Maße zur Bezeichnung der Konturen benutzt ist.

TECHNISCH wie stilistisch unterscheiden sich ja die Berliner und die Hamburger Blätter dadurch, daß es sich bei jenen um die Darstellung großformiger Silberarbeiten handelt, bei diesen um minutiösen Schmuck. Für die figürliche Auffassung bietet in dem Hamburger Bande zu den meisten Berliner Blättern eine Vergleichsmöglichkeit nur die Kassette, Bl. 7, insbesondere die in diese Kassette ein- Taf. I gefügten Darstellungen des Abendmahls, des Gebetes Christi auf dem Ölberge und der Gefangennahme Christi. Für die langgezogenen Proportionen der Figuren, für die langweilig pedantische Gruppierung, für die etwas steife Ausführung der Einzelheiten läßt sich Entsprechendes bei den Berliner Blättern nachweisen — diese figürlichen Kompositionen sind nicht die Stärke des Meisters, wie auch

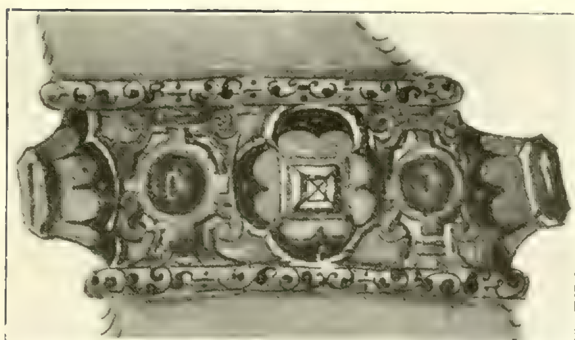


Abb. 14. Halsband der Hirschkuh auf der Berliner Zeichnung Nr. 1483. Wirkl. Größe

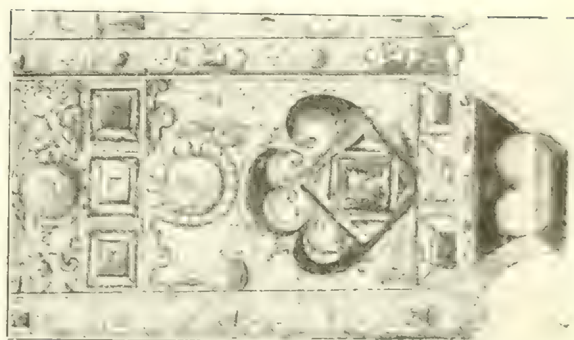


Abb 15. Teil des Reifs der Krone für Christian IV. Kleinodienbuch, Bl. 2 Wirkl. Größe

seine Buchillustrationen beweisen. Die Gegenüberstellung eines Ausschnittes aus der Berliner Zeichnung 1470 — dem Taufbecken für Friedrich II. — und dem Hamburger Blatte mit der Kassette zeigt die nahe Verwandtschaft des Stiles — man vergleiche die Figur in Seitenansicht dort, die Gestalt Christi hier. Abb. 12 u. 13

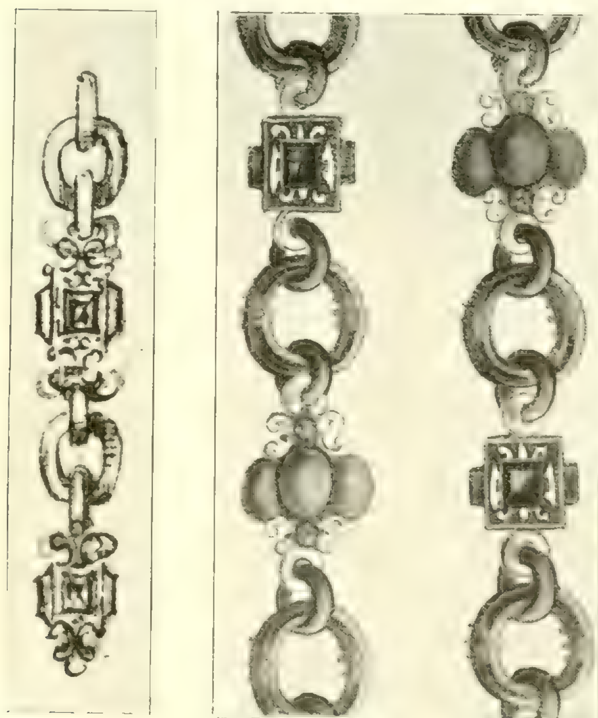


Abb. 16 u. 17 Skizze auf der Rückseite der Berliner Zeichnung Nr. 1495 Teil der Umlege im Kleinodienbuch, Bl. 24. Wirkl. Größe.

Andererseits kommt in den Berliner Blättern auch Schmuck vor, z. B. als Bekrönung der Wappentiere, als Prunkzäumung der Pferde usw., und sonst auch finden sich Einzelheiten, die sich als Schmuckentwürfe bezeichnen lassen und Vergleichsmomente mit den Malereien des Hamburger Bandes hergeben. Die Art, wie die Steine gefaßt sind und die Ornamente zwischen den Steinen entworfen sind, ist nahe verwandt, wie die obenstehende Gegenüberstellung beweist. Abb. 14 u. 15 Diese Verwandtschaft geht über das durch den Zeitcharakter bedingte Maß hinaus.

Auf der Rückseite eines Berliner Blattes (Bl. 1495) sind mit einfachen Federstrichen Schmuckstücke flüchtig skizziert. Ähnliche Skizzen finden sich auch auf der Rückseite eines losen in dem Hamburger Band liegenden Pergamentblattes (Bl. 4) mit einem Anhänger auf der Vorderseite. Andererseits gehören jene Skizzen auf dem Berliner Blatte eng mit der Ketten-Umlege auf Bl. 24 des Hamburger Taf. 10, 1 u. Taf. 13 Bandes zusammen. Bei dieser ist die Kette so gebildet, daß je drei Ringe, ein größerer und zwei kleinere, abgelöst werden von einem Abb. 17 Zwischengliede, das abwechselnd aus einem steinenbesetzten Würfelchen und aus vier Perlen, mit sich beiderseits ansetzenden ohrförmigen Ornamenten besteht. Bei der Berliner Skizze ist nun eine andere Lösung versucht, Abb. 16 nur die Würfelchen anzuwenden, an sie aber die ohrförmigen Ornamente anzusetzen.

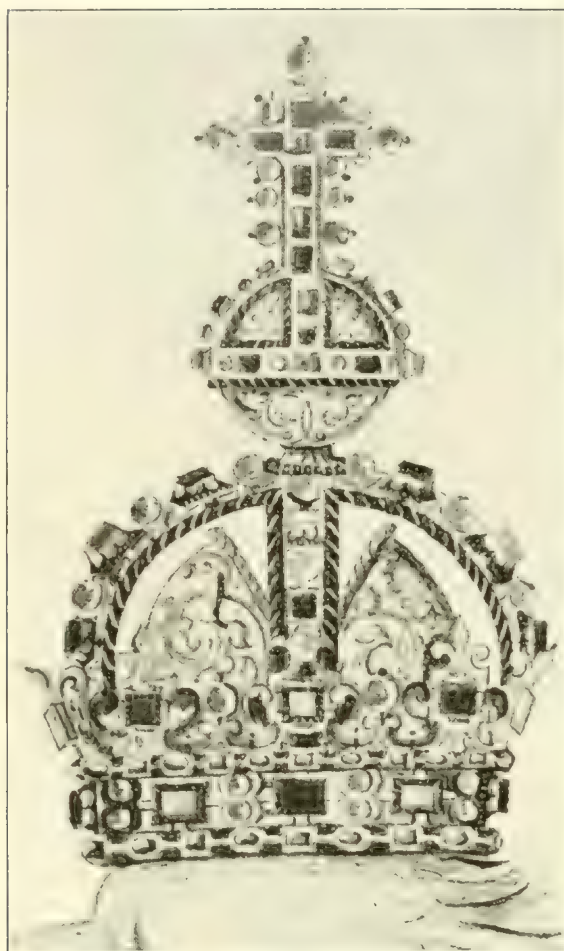


Abb. 18. Krone des Adlers auf dem Berliner Blatte Nr. 1481
Wenig verkleinert

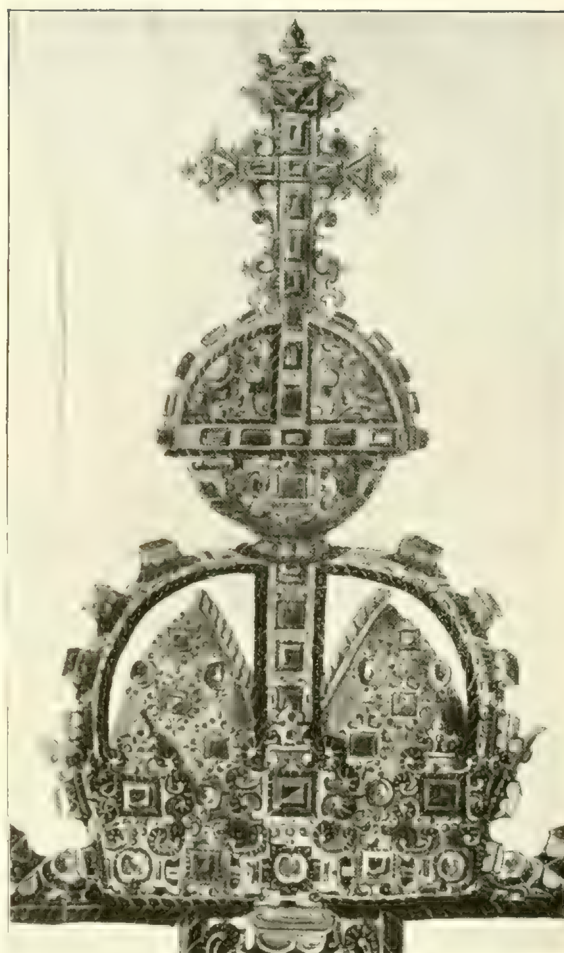


Abb. 19. Oberer Teil der Kaiserkrone im Kleinodienbuch, Bl. 9.
Wenig verkleinert

Die auffallendste und entscheidende Übereinstimmung besteht zwischen dem oberen Teil der Kaiserkrone auf Bl. 9 des Hamburger Bandes und der Kaiserkrone, die der Adler auf dem Berliner Blatte 1481 trägt. Die Gleichheit der Verhältnisse, die Gleichheit der von der üblichen abweichenden Gestaltung der Krone mit einem Kreuzbügel statt mit einem einfachen Bügel über den Spalt der Kappe hin, die weitere Übereinstimmung verschiedener Einzelheiten, wie z. B. der schnurartigen Einfassung, macht bei einem Vergleich der Abbildungen eine Erörterung im einzelnen unnötig. Übrigens, da der Adler für Johann Adolf angefertigt ist, also wohl nicht vor 1593 entstanden sein kann, ist damit auch ein Anhalt für Datierung der Kaiserkrone gegeben[51a].

Taf. 3

Abb. 18 u. 19

Der stilistische Vergleich, soweit er unter den obwaltenden Umständen möglich ist, bestätigt die Entstehung durch einen und denselben Künstler. Hervorzuheben ist jedoch, daß die Berliner Blätter sich über mehrere Jahrzehnte erstrecken, während die Hamburger Malereien im großen und ganzen einen einheitlichen Stil darstellen; nur wenige von ihnen dürften vor dem Beginn der neunziger Jahre entstanden sein.

INNERE und äußere Merkmale in großer Menge sprechen dafür, daß unser Kleinodienbuch von derselben Hand herrührt wie die Berliner Blätter, die sicher ursprünglich auch ein einheitliches Ganzes gewesen sind, das dann zu irgendeiner Zeit in seine Bestandteile aufgelöst wurde. Läßt sich doch bei fast allen Zeichnungen die ursprüngliche Kniffung erkennen und läßt sich doch auf Grund dieser Kniffe auch die ungefähre Größe des ursprünglichen Bandes feststellen! Das Ergebnis berechtigt uns nunmehr, diese beiden Sammlungen, die Berliner mit den Silbergeräten und die Hamburger mit den Kleinodien, mit einer im Hamburger Staatsarchive erhaltenen Urkunde zusammenzubringen. Bei dem Tode von Jakob Mores dem Jüngeren im Jahre 1649 wurde, wie oben erwähnt ist, ein Inventar seines reichen Besitzes aufgenommen[52]. In demselben findet sich bei der Abteilung Bücher unter anderem folgende Eintragung: „1 Buch in Folio, in weiß Pergamen (N) worin allerhand Kleinodien gezeichnet. — 1 Buch in Fol. in Schreibpergamen gebunden, worin allerhand Sorten von Pokalen gezeichnet (X)“.

Das letztere Buch haben wir in der Berliner Sammlung von Zeichnungen des Jakob Mores wieder zu erkennen, das Kleinodienbuch des Jakob Mores aber in unserem Hamburger Band.

FÜNFTER ABSCHNITT: ENTSTEHUNG DES BANDES — TECHNIK DER MALEREIEN

NACH 1593, hatten wir oben gesehen, ist unser Band zustande gekommen, wie das in ihm für die Schutzblätter verwandte Papier lehrt. Wir können die Zeit der Entstehung bei eingehender Prüfung noch genauer festlegen. In der zweiten Beilage zu dieser Arbeit ist eine Konstruktion des Bandes bis ins einzelne dargestellt. Danach ist beinahe bei jeder Malerei zu unterscheiden, ob sie bereits vorhanden war, als der Künstler sich entschloß, den Band anzulegen, oder ob sie erst in den fertigen Band hineingemalt ist. Eine hieran knüpfende Prüfung verengert die Zeit des Zustandekommens bedeutend. Daß zunächst die Entwürfe für die Krone Christians IV., die zwischen 1593 und 1596 entstanden sein müssen, schon fertig vorlagen, stimmt überein mit der durch das angewandte Papier gegebenen Zeitbestimmung. Dann aber auf Bl. 17, der für Königin Anna Catharina von Dänemark bestimmte Anhänger ist vor der Einheftung in den Band auf das betreffende Pergamentblatt gemalt gewesen, wie seine Stellung auf der Seite beweist. Dieser Anhänger kann nicht gut vor 1597, dem Jahr der Vermählung der Königin, entstanden sein[53].

Ferner ist der 1602 datierte Anhänger auf Bl. 33 in den fertigen Band hineingemalt. Damit haben wir das Ergebnis, daß der Band zwischen den Jahren 1597 und 1602 entstanden sein muß. Damit stimmt auch überein, daß der Anhänger mit dem Wappen der Grafen von Ostfriesland auf Bl. 27 zwar auf ein eingeklebtes, nicht eingeheftetes Blatt gemalt ist, aber doch wohl zu einer Zeit, als der Band bereits entstanden oder im Entstehen begriffen war; um 1598, d. h. etwa zur Zeit der Vermählung der Anna von Holstein mit dem Grafen Enno von Ostfriesland, glaubten wir das Schmuckstück ansetzen zu müssen.

Was haben wir uns nun unter den Malereien vorzustellen? Sind es Entwürfe, sind es Abbildungen von fertiggestellten Schmuckstücken? Gering ist ja, was uns ausdrücklich belegt ist. Bei den Kronen für Christian IV. und den Kaiserkronen ist es sicher, daß es sich um Entwürfe handelt; und andererseits, daß etwas in Wirklichkeit Bestehendes abgebildet ist, ist nur bei der Perlenschnur auf Bl. 37 durch die Beischrift bekundet. Die Malereien selbst scheinen mir weitergehende Auskunft zu geben. Die skizzenhaften Darstellungen sind als Entwürfe anzusehen; denn schwerlich wird man sich in jener Zeit bei dem Abmalen vorhandener Stücke auf die Wiedergabe des malerischen Eindrucks beschränkt haben. Anderseits ist eine sorgsame Ausführung zwar kein untrüglicher Beweis, daß ein wirklich vorhandenes Stück vorgelegen hat, aber oft wird man dieses besonders nach der Wiedergabe der plastischen Erscheinung entscheiden können.

Wir haben uns den Vorgang der Entstehung des Bandes etwa so zu denken, daß der Meister seinen Auftraggebern bald mehr, bald weniger sorgsam ausgeführte Malereien als Entwürfe vorlegte oder auch nach fertigen Stücken Abbildungen anfertigte oder anfertigen ließ, um die Erinnerung an sie festzuhalten, der Sache selbst wegen, und dann auch aus geschäftlichen Gründen, um für Kunden eine Art Mustersammlung zu haben. So entstand ihm eine kleine Sammlung, die er, wie aus Kniffen in einer Anzahl von Stücken geschlossen werden kann, in eine kleine Quartmappe vereinigte, und er entschloß sich etwa um 1598 — sicher vor 1602 — diese losen Blätter zu einem Album größeren Formats zu vereinigen, in das dann die ferneren Abbildungen seiner Werke auf diesem Gebiete hineinzumalen seien.

So können wir drei Gruppen von Malereien unterscheiden: 1. Solche Malereien, bei denen wir deutlichen Beweis haben, daß sie bei Ent-

stehung des Bandes bereits vorhanden waren, diese sind sicher vor 1598 entstanden. 2. Malereien, bei denen es zweifelhaft ist, ob sie bereits bei Entstehung des Bandes vorhanden waren. Hierher gehören zumeist die Abbildungen größeren Umfanges, bei denen, gleichgültig, ob der Band zur Zeit ihrer Entstehung schon vorhanden war oder nicht, die frühere oder spätere Einfügung in denselben nur durch Einklebung bewirkt werden konnte. Bei diesen wird die Stilkritik die Entscheidung haben. 3. Die Malereien, die in den fertigen Band hineingemalt sind. Daß dieses nach 1597 geschehen ist, ist wohl sicher — es beweist das aber nicht, daß das fertige Schmuckstück, das diese Abbildungen vielleicht wiedergeben, nicht bereits früher entstanden war.

Grundsätze für die Anordnung des Bandes im einzelnen zu erkennen, ist unmöglich, sie werden auch kaum vorhanden gewesen sein. Soviel sehen wir nur im großen und ganzen, daß bei der Entstehung der erste Teil des Bandes die bereits vorhandenen Malereien enthielt, daß der letzte Teil aus leerem Pergament bestand, für das in den Band selbst Hineinzumalende oder nachträglich Einzuklebende bestimmt, und daß ferner bei denjenigen Schmuckstücken, bei denen wir die fürstlichen Persönlichkeiten, mit denen sie im Zusammenhang stehen, erkennen können, eine gewisse Folge nach dem Range beobachtet ist: Im Beginne die Kronen, auf Bl. 17 der Anhänger für die Königin Anna Catharina von Dänemark, auf Bl. 27, 30, 31 und 33, vielleicht auch Bl. 22 die Anhänger, die zu der Herzogin Christine zu Schleswig-Holstein in Beziehung stehen, auf Bl. 34, 35 und 36 die Schmuckstücke für die Grafen zu Schauenburg. Eine Ausnahme macht nur der kleinere auf Bl. 39 gemalte Anhänger für Gustav Adolf; ich möchte aber die Malereien dieses Blattes für die frühesten in dem Bande selbst angebrachten halten — als vielleicht jene Verteilung der fürstlichen Schmuckstücke noch nicht recht feststand.

Die Vorzeichnungen am Schlusse des Bandes auf Bl. 38 und 40 zeigen uns den Gang der Technik bei Herstellung der Malereien. Zunächst wurden mit dem Silberstift die Konturen eingezeichnet und nach Korrekturen hellbraun mit der Feder nachgefahren. Dann wurden die Farben in zumeist kräftigen Tönen aufgesetzt, so daß die Umrisse fast sämtlich verschwanden. Nur bei allem Figürlichen sind sie deutlich sichtbar geblieben. Bei den meisten Malereien sind Deckfarben verwandt, reine Aquarellmalereien nur in wenigen Fällen. Die Konturen, die dem Goldgerippe des Schmuckstückes entsprachen, wurden dann durch Goldlinien betont.

Es ist schwer zu sagen, wie weit bei der Ausführung dieser Malereien sich der Meister selbst beteiligte. Wo es sich um Entwürfe handelt, wird er selbstverständlich die Vorzeichnungen gemacht haben, mitunter auch die Arbeit bis zu Ende geführt haben. Ein solches nehme ich an z. B. bei dem ersten flüchtigeren Entwurf für die Dänenkrone auf Bl. 2. Dann Taf. 2
aber wird er sich natürlich oft auch zur Fertigmachung seiner Hilfskräfte in der Werkstätte bedient haben. Wo es sich um die Wiedergabe bereits vorhandener Stücke handelt, haben wir dagegen seine persönliche Mitwirkung gering anzuschlagen.

Von dem Zeitpunkte an, wo sich der Meister entschlossen hatte, die Sammlung von Abbildungen zu einer Art Album zu gestalten, scheint er berufsmäßige Stammbuchmaler — die Zeit um 1600 ist die Glanzzeit des gemalten Stammbuches — hinzugezogen zu haben. Unter diesen Umständen begegnen wir einer Anzahl verschiedener Hände in dem Buche. Ich versuche, die Hauptunterschiede hier anzuführen, zugleich eine zeitliche Reihenfolge zu bestimmen.

Als früheste Arbeiten möchte ich eine Reihe von Malereien erklären, die bis auf eine mir sämtlich den Charakter des mehr oder weniger sorgsam ausgeführten Entwurfes zu tragen scheinen. Technisch gemeinsam ist, wie die

Perlen und Edelsteine mit Hilfe des Pergamentgrundes flüchtig gemalt werden, während sie, besonders die Edelsteine, in späterer Zeit beinah stets hellblau unterlegt werden. Charakteristisch ist auch, wie die in Silber gedachten Teile der Schmuckstücke durch einen fleckigen Auftrag als solche gekennzeichnet werden. Dieser frühen Hand sind wohl zuzuschreiben Taf. 3 — 4 - 17 12 — 24, 2 die Kaiserkrone auf Bl. 9, die Krone auf Bl. 10, die große Umlege mit dem Anhänger mit den Taten des Herkules auf Bl. 11, die Schmuckstücke (Anhänger, Kette, Umlege) auf Bl. 13 und endlich der auf einem losen in dem Bande liegenden Pergamentblatte, das als Bl. 4 bezeichnet ist, gemalte Anhänger mit dem Monogramm Jesu. Ein Vergleich mit diesem letzteren Blatte bringt auch das im hinteren Taf. 18 Teile des Buches auf Bl. 41 eingeklebte Halsgeschmeide, das mir nach einem fertigen Stücke gemalt zu sein scheint und daher gewisse technische Unterschiede hat, mit den genannten Malereien in engen Zusammenhang.

Zu einer zweiten Gruppe lassen sich fol- Taf. 20, 1 u. 3 — Taf. 21, 1 u. 3 9, 1 10, 3 gende Malereien vereinigen: Die zwei Anhänger mit großem rotem und grünem Steine auf Bl. 12, die drei Anhänger — Pfau, Hutagraffe und gefaßter Zahn — auf Bl. 21, die Perlenkette mit kleinem Anhänger auf Bl. 28 und die Perlenkette auf Bl. 37. Alle diese Malereien scheinen nach vorhandenen Stücken angefertigt zu sein. Sie sind sorgsam gearbeitet. Gemeinsam haben sie, abgesehen von einigen anderen technischen Eigentümlichkeiten, eine leichte Schattenangabe, die auch bereits bei einigen der oben zusammengestellten Entwürfe, so bei der Umlege auf Bl. 11 und bei den Schmuckstücken auf Bl. 13, beobachtet werden kann.

Zeitlich anzureihen scheint mir der An- Taf. 34, 2 hänger mit A. C. auf Bl. 17, der um 1597 anzusetzen ist, sicher ein Entwurf, wie die flüchtige Wiedergabe der Blätter und der Goldornamente beweist. Durch die Art, wie sich der orangefarbene Grund, auf dem das Gold aufgetragen ist, hervordrängt, lassen sich auf dieselbe Hand das Diadem auf Bl. 14 und der Haarschmuck Taf. 7 — 8 auf Bl. 20 zurückführen. Beides vielleicht auch Entwürfe. Auch der in der Malerei technisch unvollkommenste Anhänger auf Bl. 15 — acht Taf. 19, 2 kleinere Steine und ein größerer — dürfte nach Art der Darstellung des Goldes und der Steine hier einzuordnen sein.

Ein großer Teil der Malereien sind in das fertige Buch hineingemalt und tragen, wie bereits oben gesagt, den Charakter von Arbeiten von Stammbuchmalern nach ausgeführten Stücken; immerhin kann hier und da auch einem Entwurfe diese sorgsame Durchführung, die uns die Arbeit nach einem fertigen Stücke vortäuscht, gegeben worden sein. Es sind Taf. 19, 3 — 22 — 23, 2 — 24, 1 u. 3 — 25, 2 — 26 — 28 — 29 30, 1 — 32 — 33 — 34, 1 20 Anhänger auf Bl. 22, 25, 30, 31, 33, 35, 36, 39 und die auf großen Pergamentblättern eingeklebten Malereien auf Bl. 24 (Kette und Anhänger mit Kriegsemblemen) und Bl. 34 Taf. 13 u. 14 (Schauenburger Umlege und Anhänger). Ferner scheinen mir zu dieser Gruppe zu gehören die folgenden vor der Entstehung des Bandes ausgeführten Malereien: Der Anhänger auf Bl. 15 Taf. 19, 1 mit zwei sitzenden Frauengestalten, die in der malerischen Technik ihm nahestehenden fünf Glieder einer Umlege auf Bl. 16, die beiden Taf. 16, 1 23, 1 — 30, 2 16, 2 Anhänger auf Bl. 23 und die große Umlege mit den Tugenden auf Bl. 29 auf eingeklebtem Blatt. Diese früheren Erzeugnisse der Gruppe sind technisch etwas unvollkommener als die meisten in den Band selbst hineingemalten, so wie jene sechs Anhänger, die, wie oben erwähnt, wohl für den bereits vorhandenen Band auf einzuklebenden Blättern gemalt wurden Taf. 20, 2 — 21, 2 — 25, 1 — 31 (Bl. 26 und 27), die vollkommensten malerischen Arbeiten des Bandes sind. Es lassen sich unter diesen „Stammbuchmalereien" eben noch weitere Scheidungen von mehr oder weniger geschickten Händen machen, es wäre das aber ohne Wert.

Nicht aufgenommen sind bei dieser Zusammenstellung:

1. Die vier Malereien auf Papier, die beiden Taf. 5 — 6 — 1 2 Dänenkronen auf Bl. 2 und 3, die Kassette

auf Bl. 7 und die Kaiserkrone auf Bl. 8. Ein technischer Vergleich mit den Pergamentmalereien ist nicht gut möglich. Daß es sich bei den Kronen um Entwürfe handelt, ist ja selbstverständlich, bei der Kassette muß dies dahingestellt bleiben. Bei diesen Arbeiten ist wohl die eigenhändige Mitwirkung des Jakob Mores als recht weitgehend anzunehmen.

Taf. 27 2. Die sechs Anhänger auf Bl. 18 und 19. Sie fallen sowohl im Entwurfe wie in der Malerei in dem Bande vollkommen heraus. Auf das erstere wird noch später einzugehen sein. Was die Technik betrifft, so unterscheidet sie sich scharf von den übrigen Malereien durch die Darstellung der Steine mit durchgehend silbernem Grund, die fast reine Aquarellmalerei, das starke Hervortreten der mit der Feder gezeichneten Konturen und das fast vollständige Fehlen der Goldkonturen, die wirrflattrige Darstellung der Bänder, an denen die Schmuckstücke hängen.

Taf. 15 3. Fünf Glieder einer Umlege auf Bl. 32, in unvollkommener Technik gemalt, die besonders in der Art, wie die Steine dargestellt sind, für sich steht. Die Malerei scheint mir in die frühere Zeit zu gehören, doch muß dies dahingestellt bleiben.

Die oben in der Zusammenstellung zuletzt aufgeführte größte Gruppe von Malereien ist bis auf wenige nach 1597, einige etwas früher entstanden. Für die vorher aufgeführte Gruppe von Entwürfen gibt der Anhänger mit „A. C.“ das Jahr 1597 als Entstehungsjahr an. Für die beiden zuerst aufgeführten kleineren Gruppen haben wir frühere Jahre anzunehmen, doch sahen wir ja bereits oben (S. 22), daß z. B. wir mit den Entwürfen für die Kaiserkrone nicht weit über die Mitte der neunziger Jahre zurückgehen dürfen. Nur für die Kassette haben wir eine Entstehung vor den neunziger Jahren in Betracht zu ziehen.

So scheint mir das Ergebnis zu sein, daß die Malereien im wesentlichen die Tätigkeit des Jakob Mores als Schmuckkünstler in den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts und aus dem Beginne des 17. Jahrhunderts wiedergeben. Ob er bereits vor dieser Zeit sich auch mit der Herstellung von Schmuck in größerem Umfange beschäftigt hat, läßt sich nicht entscheiden. Es ist wohl denkbar, daß der Künstler seine reifsten Werke auf diesem Gebiete vereinigen wollte, und daß das auch eine Veranlassung zur Herstellung des Bandes gewesen ist.



SECHSTER ABSCHNITT: ÜBERSICHT DES INHALTS DES BANDES

UM die Grundlage für die künstlerische Einschätzung des Jakob Mores als Entwerfer von Schmuck zu gewinnen, will ich nunmehr den Inhalt des Bandes, nach dem Gegenständlichen gesondert, einer Musterung unterziehen.

Taf. 1 DIE KASSETTE. Die auf *Bl. 7* abgebildete Kassette fällt aus dem sonstigen Inhalt des Bandes heraus, sie ist wohl zur Aufbewahrung von Schmuck bestimmt. Der auf Tieren als Füße ruhende Kasten — die Tierfüße sind bei Einfügung des Blattes in den Band bis auf geringe Reste abgeschnitten worden — wird von einem über breitem Gesims in spitzem Winkel geschrägten Deckel geschlossen, auf dessen Mitte sich ein Aufsatz mit der liegenden Figur der Caritas erhebt. Die sichtbare Kastenseite ist architektonisch gegliedert, sie ist durch Pilaster, die durch Rundbögen geschlossen sind, in der Senkrechten, und durch Gesimse in der Wagerechten dreigeteilt. An den Pilastern Heiligenfiguren, in den Vertiefungen zwischen ihnen das Abendmahl, Christus auf dem Ölberge, die Gefangennahme Christi — wohl als gravierte Platten in der Ausführung gedacht; in den Zwickeln und ebenso an den Ecken der Deckelschrägung große Engelsköpfe. Alle übrigen Flächen sind mit Rollwerk, in das Köpfe, liegende Figuren, Muscheln eingefügt sind, verziert. An der Basis der Caritas allerlei naturalistisches Getier. — Der Kasten ist in Gold gedacht mit geschmackvoller Anwendung von Farben (Email oder kaltem Farbenauftrag) und einigen bunten Steinen: Die Verzierung der Pilaster und der Rundbogenfüllungen, die großen Engelsköpfe, die Caritas und Teile ihrer Basis sind farbig gehalten. — Der Aufsatz auf dem Deckel und der Kasten haben gesonderte Schlüssellöcher. —

Die Einordnung der Kassette in das Werk des Mores wird im Zusammenhang mit der Bearbeitung der Berliner Zeichnungen dereinst zu erfolgen haben. Vermutlich wird sich dann ergeben, daß sie aus dem Beginne der achtziger Jahre stammt.

DIE KRONEN. Über die eigenartige Zusammenfügung mehrerer Kronen bei den Taf. 2 u. 3
Entwürfen für eine Kaiserkrone auf *Bl. 8* und *Bl. 9* ist oben (S. 2) gesprochen. Es fällt auf, daß der über dem Reif sich erhebende Blätterkranz aus acht großen und acht kleinen Blättern gebildet gedacht ist, während sonst das übliche je vier, höchstens je sechs Blätter sind. Die Ornamentik der beiden Kaiserkronen und der mit deren unterem Teil im wesentlichen übereinstimmenden *Krone* auf *Bl. 10* ist Rollwerk- Taf. 4
ornamentik in der Fortbildung des ausgehenden 16. Jahrhunderts; wo der Grund mit ornamentalen Ranken belebt ist, sind es fortgebildete Mauresken. Das eigentliche pflanzliche Motiv fehlt fast ganz, das figürliche tritt in den Hintergrund: vereinzelte Engelsköpfe, und, bei dem Reif der Krone auf Bl. 8, einige greifenähnliche Tiere. Die Steine und Perlen stehen, zumeist zu Kreuzen oder Streifen geordnet, verstreut; mehrere große Steine, tafelförmig oder mugelig geschliffen, in stark hervortretenden Kastenfassungen, geben die Hauptakzente ab. Die Krone auf Bl. 9 ist nur in Gold mit bunten Steinen gedacht, bei den beiden anderen sind auch die Ornamente zum Teil farbig. —

Die *Krone für Christian IV.* auf *Bl. 2* unter- Taf. 5
scheidet sich von diesen Kronen nur durch eine stärkere Ausbildung des Figürlichen: geflügelte Frauengestalten und Engel sind am Reif und an den Blättern der Krone in halblagernder Stellung angebracht.

Diesen vier Kronen, die in der Form von Reif und Blättern das Herkömmliche bewahren, steht der zweite *Kronenentwurf für Christian IV.* Taf. 6

auf *Bl. 3*, selbständig gegenüber. Die großen Blätter wachsen schlank empor, die kleinen laufen nach oben lanzenähnlich aus. Überall mischen sich gerollte, akanthusähnliche Blätter, stilisierte Blüten und andere pflanzliche Motive in die Ornamentik; die Mauresken sind verschwunden, das Rollwerk ist ganz zurückgetreten. Als seitliche Abschlüsse der großen Blätter die Oberkörper geflügelter Greifen im Stile der Grotesken; aus Kelchen hervorwachsende Engel; vereinzelte hängende Tücher.

Die Steine sind nur kleinere Tafeldiamanten, die zu Vierecken oder zu Rosetten fest geordnet, am Reif und an den Blättern die Mittelpunkte der Ornamentik bilden. Eine reiche Farbigkeit ist durch Emaillierung oder kalte Bemalung des Grundes beabsichtigt. —

Verglichen mit der Kaiserkrone in Wien und der Krone Christians IV. in Kopenhagen wirken die Entwürfe des Jakob Mores etwas schwer, der zuletzt besprochene hat allerdings gegenüber den übrigen sich zu einer leichteren Form durchgerungen. — Was auffällt, ist eine Ähnlichkeit dieses Entwurfs mit der Kopen-
Abb. 1 hagener Krone, in der lanzenförmigen Endung der Blätter, in der Bildung der Rosetten aus Tafeldiamanten; der Zusammenhang ist noch aufzuklären.

Diese Kronenmalereien sind alle mit Rücksicht auf die Verwendung als Werkzeichnungen absichtlich perspektivisch falsch gezeichnet, im Aufriß, dann seitlich plötzlich fast ganz im Profil. Ähnlich ist auch Jakob Mores bei seinen in Berlin aufbewahrten Zeichnungen verfahren.

Taf. 7 DIADEM, *Bl. 14*. Bestimmt, das über der Stirn mit einer Einbuchtung in der Mitte hochgetürmte Haar oder eine entsprechend geformte Haube zu bekrönen. (Vgl. für die Art, wie diese Diademe getragen wurden, die untenstehende Abbil- Abb. 20
dung.) Dem Blätterkranz einer Krone nachgestaltet, mit abwechselnd größeren und kleineren perlengekrönten Blättern. Aus ohrförmigen Ornamenten – „gekrümmten Keulenschwüngen“, wie man sie genannt hat, — sind durch Zusammenfügung Lilien gebildet, und diese, um einen kleinen Tafeldiamanten gruppiert, bilden die großen Blätter. — Aus Gold, innen durch eine Perlenreihe abgeschlossen.

HAARSCHMUCK, *Bl. 20*. Wohl so ver- Taf. 8
wandt gedacht, daß der obere Teil die Hinterseite der mit einer Einbuchtung hochgetürmten Frisur (vgl. Bl. 14) bedeckt, der untere Teil nach der Stirn zu vorn herabfällt. (Vgl. die Medaille auf die Königin Anna Catharina, Abb. S. 3, und deren Bildnis in Schloß Rosenborg, Abb. S. 6.) Rosetten aus Tafeldiamanten, zum Teil zu Vierecken eng geschlossen, sind als Füllung des Hinterkopfschmuckes durch Goldstäbe so verbunden, daß ein netzähnlicher Eindruck entsteht; als Umrahmung eine mit Gold, Perlen und Diamanten geschmückte, umwundene Borte. Der dreieckige Schmuck der Vorderseite besteht aus drei in einer Spitze zusammenlaufenden Streifen, aus lockeren Goldornamenten, zumeist in der Ohrform, mit eingefügten Perlen und Tafeldiamanten; der mittlere Streifen unterbrochen durch eine große Rosette, ähnlich der am Hinterkopfschmuck.



Abb 20. Ausschnitt aus einem Kupferstich vom Anfang des 17. Jahrh. Künstler unbek. Nach Hirth, Kulturhist. Bilderbuch Bd. III, Nr. 1554.

HUTAGRAFFEN. Ein Stich von Robert de Baudous aus dem Jahre 1609, der den jugendlichen Prinzen Christian, ältesten Sohn Chri- Abb. 21 u. 22
stians IV., darstellt, ferner ein

Stich von Willem de Passe mit den Bildnissen Christians IV. und seines Sohnes, Prinz Friedrich Christian (vgl. die nebenstehenden Abbildungen), belehren uns, wie diese Agraffen oberhalb der Federn des Hutes getragen wurden[54]. — Nur bei einer Agraffe, Bl. 21, 2, ist die Malerei ausgeführt, bei den beiden anderen, auf Bl. 38, ist nur die Vorzeichnung vorhanden.

Taf. 9, 1 *Bl. 21, 2.* Bei dem unteren Teil, dessen Umriß eine übereckgestellte Raute bildet, ist die Querdiagonale durch fünf Tafelsteine betont; oberhalb derselben eine groteske Halbfigur von satyrähnlichem Aussehen, deren Körper nach unten in nach innen gekrümmte, aus Tafelsteinen gebildete Ornamente ausläuft. Die unterste Spitze wird durch eine kleine geflügelte Büste gebildet. Dieser untere Teil der Agraffe, dem als Unterlage eine stark durchbrochene, farbig emaillierte Rollwerkplatte dient, wird oben abgestumpft durch eine Krone aus Tafeldiamanten, aus der, einem Reiherstutz ähnlich, die abwechselnd aus Tafeldiamanten und weißemailliertem Gold gebildeten „Federn" spitz emporwachsen; die seitlichen Federpaare, stark nach vorn gekrümmt, emailliert, mit Rippe aus Tafeldiamanten und mit einer kleiner Rosette an der Spitze belastet.



Abb. 21. Prinz Christian, ältester Sohn Christians IV Ausschnitt aus einem Stich von Robert de Baudous, 1609 Wenig verkleinert



Abb 22. Christian IV. Ausschnitt aus einem Stich von Willem de Passe, der den König und seinen Sohn Prinz Friedrich darstellt. In wirkl. Größe

Bl. 38, 1 und 2. Bei den beiden nur in Vorzeichnung vorhandenen Agraffen ist der untere Teil aus einer lockeren Rosette aus Tafelsteinen gebildet, um die ohrförmige Ornamente spielen. Bei Bl. 38, 1 wächst der Taf. 9, 2

Stutz direkt aus diesem Unterteil heraus, die einzelnen „Federn", bei denen eine reichere Ornamentierung beabsichtigt gewesen zu sein scheint, kräuseln sich durcheinander; — bei Bl. 38, 2 wachsen die Federn aus der Bekrönung eines über dem Unterteil sich erhebenden Wappenhelms hervor, neben dem Helm ist heraldisches Rollwerk aus Tafeldiamanten beabsichtigt.

EIN RING, *Bl. 17, 2,* ist unterhalb des Anhängers für Anna Catharina von Dänemark gemalt. Er ist ohne ornamentalen Schmuck, mit einem großen, eigenartig geschliffenen, viereckigen Diamanten dargestellt; er muß wohl als Geschenk mit dem Anhänger zusammen gedacht sein.

DIE UMLEGEN. Ich habe den Ausdruck „Umlege" aus Hefner-Altenecks Buch „Deutsche Goldschmiedewerke" (Frankfurt a. M., 1890) übernommen. Wir haben drei Arten zu unterscheiden: 1. Kettenartige Umlegen, ohne Schloß, die also über den Kopf weg umgetan wurden und tief auf die Brust herabhingen; ich nenne sie, etwas willkürlich, Kettenumlegen. — 2. Aus großen Gliedern zusammengefügte Umlegen, die mit Hilfe von Schließen umgetan wurden; ich nenne sie Schließenumlegen. — 3. Kleinere Gebilde, entsprechend unseren Damen-Halsbändern, bestimmt als Frauen-Geschmeide auf der oberen Brust getragen zu werden. Die Kettenumlegen und Schließenumlegen wurden ebensogut von Männern wie Frauen getragen, an ihnen hing in der Regel ein Anhänger.

DIE KETTENUMLEGEN. In dem Band befinden sich zwei ganze Kettenumlegen, auf Bl. 24 und 34, und ein Abschnitt einer solchen auf Bl. 13.

Taf. 12, 2 *Bl. 13, 2.* Bei dieser Umlege sind auf den goldenen dicken Ringen, die so weit verborgen sind, daß sie in einer Fläche liegen, Steine in flachen, plastisch ornamentierten Fassungen befestigt; nach je fünf Ringen folgt mit Hilfe von den Ringen entsprechend gebildeten Ösen ein Zwischenglied, innerhalb von undeutlich wiedergegebenem Rollwerk ein bunter Tafelstein als Mittelpunkt einer einfachen Rosette.

Bl. 24. Umlege mit Trophäe. Bei der Umlege sind drei Ringe, ein größerer und zwei kleinere, von einem Zwischenglied abgelöst, abwechselnd mit einem Würfel mit eingelassenen Tafelsteinen und vier Perlen, an die sich beiderseits ohrförmige Ornamente als Träger der Ösen anschließen; vgl. oben S. 21. Bei dem Kleinod, das mit dieser Kettenumlege zusammen dargestellt ist, ist eine Trophäe aus Kriegsemblemen — einer Büchse und einer Büchsengabel, einem Hut (aus einer Barockperle, die Krempe aus Delphinköpfen), einem kurzen, gekrümmten Säbel (einem Seymitar), einem Streithammer und einem Pulverhorn aufgehängt an den Enden eines Bügels aus zwei symmetrisch nach unten wachsenden Ranken. Ranken und Trophäe bilden zusammen eine übereckgestellte Raute. Taf. 10, 1 u Taf. 13

Bl. 34. Schauenburger Umlege. Bei der Umlege ist ein breites Kettenband so gebildet, daß zwei Reihen in entgegengesetzter Richtung halb übereinander gelegter Ringe durch Durchschieben der Ringe der einen Reihe in die der andern befestigt sind. Dieses Kettenband ist in Abständen von je 6½ cm durch eine Goldplatte unterbrochen, in der auf rot emailliertem Grund ein Rund und zwei gekreuzte Schwerter mit Hilfe von Tafelsteinen und einer großen Perle dargestellt sind. Groß ausgebildet als eigenes Schmuckstück ist die vordere Mitte der Umlege, an der der Anhänger befestigt ist, unter Benutzung desselben Motivs; nur wachsen Rund und Schwerter unter reicher Verwendung von Tafeldiamanten nach oben und unten über die Platte hinaus; über ihnen eine Krone. Das Kleinod dieser Umlege ist mit ihr zusammen erdacht — es ist das Schauenburger Stück, von dem bereits Taf. 10, 2 u Taf. 14

oben S. 8 ausführlicher gesprochen ist, aus Helmzier, ähnlich der sächsischen, aus Rund mit Schwertern, flankiert von schwertschwingenden Rittern, und aus gekröntem Nesselblatt als unterem Abschluß. Der architektonische Aufbau des mächtigen Stückes erhält Haltung durch vier Pilaster aus Tafeldiamanten, von denen die beiden seitlichen niedriger gestellt sind. Die Ritter stehen zwischen den Pilastern, etwas eingeklemmt. Als seitliche Abschlüsse dienen weibliche groteske Halbfiguren mit Trompeten; neben der Helmzier sitzen geflügelte Putten. Nach unten hin Abschluß durch Ornamente und drei große birnförmige Perlen.

Als *Bl. 6* ist in dem Bande ein eingeklebtes Papierblatt bezeichnet mit einer *Kettenumlege für den Bischof Philipp Sigismund von Osnabrück.* Sie ist bereits oben S. 9 beschrieben. Des Jakob Mores Urheberschaft ist mir zweifelhaft.

DIE SCHLIESSENUMLEGEN. Sie sind übereinstimmend zusammengesetzt aus einem etwas größeren Mittelglied, das auch als Träger eines Anhängers zu dienen hat, und einer Anzahl anderer Glieder von abwechselnd gleicher Gestaltung. — Zwei Gruppen: bei der einen sind die Glieder sämtlich zentral geordnet, bei der anderen sind sie im wesentlichen steigend geformt.

Taf. 12, 3 Taf. 16, 1 Taf. 15 *Bl. 13, Bl. 16, Bl. 32.* Die *Umlegen* gehören der ersteren Gruppe an. Die Wiedergabe der Schmuckstücke ist auf fünf Glieder beschränkt, das Mittelglied und beiderseits ein Paar von Gliedern. Bei allen drei Umlegen dasselbe Motiv, in und um eine bald fester geschlossene, bald etwas locker geordnete Rosette, abwechselnd aus Tafeldiamanten und aus großen Perlen, sind farbig emaillierte, zumeist ohrförmig gekrümmte Goldornamente geordnet. Auf Bl. 13 verrät das Ornament noch am meisten seinen Ursprung aus dem Rollwerk; ein Ansatz in der Mitte, der ihm ein amazonenschildähnliches Aussehen gibt, oft vorhanden; das Vegetabilische beschränkt sich auf zahlreich eingestreute einfache rote Blüten. — Auf Bl. 16 hat jedoch das Ornament ein vollkommen vegetabilisches Aussehen erhalten: Bei den Seitengliedern sind, wo dort die Mittenansätze waren oder die Rücken von zwei ohrförmig gekrümmten Ornamenten durch Ringe zusammengeschlossen wurden, hier durchbohrte Kelche oder Blüten vorhanden, die sich auch sonst zwischen die Ornamente schieben. Erst durch einen Vergleich mit diesen Seitengliedern erkennen wir den Ursprung der Ornamente des Mittelgliedes: Die Ohrornamente sind hier in innigeren Zusammenhang mit den Kelchen und Blüten getreten, durch kleine Ansätze haben sie hier und da ein akanthusähnliches Aussehen erhalten, sie sind organischer miteinander vereinigt, so daß man locker verbundene Ranken zu sehen glaubt. — Die Umlege auf Bl. 32 steht in der Ornamentbildung in der Mitte zwischen den beiden besprochenen. Das amazonenschildähnliche Aussehen ist hier noch oft vorhanden, an anderen Stellen der durchbohrte Kelch; anderseits zeigen die Ornamente in kleinen seitenähnlichen Ansätzen und in der Art der Krümmung das Bestreben, sich blattähnlich umzubilden. — Ich habe diese Ornamentik in ihren verschiedenen Erscheinungsformen, die sich durch alle Arbeiten des Bandes hindurchzieht, hier etwas ausführlicher besprochen, weil der Vergleich dieser drei Umlegen am besten aufklärt.

Bl. 11 und Bl. 29. Umlege mit den Taten des Herkules. — Umlege mit den Tugenden. Diese Schließenumlegen gehören zu der zweiten Gruppe mit steigend komponierten Gliedern; sie sind in ganzer Ausdehnung wiedergegeben.

Bei der Umlege auf *Bl. 11,* die aus einem Mittelgliede und acht Seitengliedern besteht, Taf. 11, 2 u Taf. 17 sind auf Platten, die einen ausgesprochenen Rollwerkcharakter verhältnismäßig rein bewahrt haben, grüne Tafelsteine in Form eines umgekehrten lateinischen Kreuzes locker ge-

ordnet, auf den Seitenarmen erheben sich kleine Pilaster von Tafeldiamanten, oben und unten übereckgestellte rote Tafelsteine. Zwischen dieses Steingerüst sind Figuren gepreßt, ein König und eine Königin (Zeus und Hera?) bei dem Mittelgliede, ein Krieger und eine antik gewandete Frau (Mars und Venus?) und nackte Knabengestalten bei den Seitengliedern, dann fliegende Putten und Hunde. Mit der Umlege zusammen komponiert ist der Anhänger: eine ähnliche, jedoch verdoppelte Anordnung der grünen Steine und Pilaster. Dazwischen sechs Taten des Herkules: Bezwingung des kretischen Stier, Fang der kerynitischen Hindin, Fesselung der Kerberos, Kampf mit einem Kentauren, Erwürgung des nemeïschen Löwen, Errichtung der Säulen. Zu unterst der schlangenwürgende Knabe. — Um eine größere Beweglichkeit für die Umlege zu erreichen und doch ihre Geschlossenheit zu erhalten, sind noch schmale Glieder von annähernd gleicher Höhe wie die übrigen eingeschaltet, eine Rollwerkplatte, mit lilienähnlicher Endung oben und unten, mit Steinen besetzt und farbig emailliert. — Die Umlege und der Anhänger wirken durch ihre gedrängte Komposition, durch den Mangel jeder Durchbrechung sehr schwer, sie sind aber in ihrem architektonischen Aufbau ein Ausgangspunkt für des Mores Kleinodienkunst.

Taf. 11, 1 u Taf. 16, 2 Bei der Umlege auf *Bl. 29,* die aus sechzehn Gliedern besteht, ist die eine Hälfte der seitlichen Glieder symmetrisch nach oben und unten hin komponiert; acht Tafelsteine sind locker geordnet um einen größeren roten Stein, an den nach oben und unten sich eine große Perle anschließt; in den Zwischenräumen emaillierte Ornamente. Die andere Hälfte und das Mittelglied, die figürlichen Schmuck haben, sind steigend gebildet: ein Tafelstein in großer Kastenfassung als Träger der Darstellung, rings herum in lockerer Ordnung Tafelsteine in blütenähnlicher Fassung und dazwischen die ohrförmig gekrümmten Ornamente, zum Teil aus Kelchen wachsend, Fruchtbüschel, hängende Tücher. Das Mittelglied mit einer thronenden Frau mit Lanze und Palme, wohl eine „Victoria", rechts und links zu ihren Füßen zwei gefesselte nackte Gestalten.
Auf den Seitengliedern die sitzenden Gestalten der sieben Tugenden: Glaube, Hoffnung, Liebe, Gerechtigkeit, Stärke, Geduld und Mäßigkeit. — Die Umlege gehört mit jenen später zu besprechenden Anhängern zusammen, die die Vorstufe für des Künstlers reifste Werke bilden.

HALSBÄNDER. Eines, Bl. 41, farbig ausgeführt, das andere, Bl. 40, nur in Vorzeichnung. Das Fallende ist bei diesen zarten Gebilden stark betont.

Bl. 41. Unterhalb einer Perlenkette sind Taf. 18 aneinandergereiht fünf größere und sechs kleinere untereinander durch Ketten verbundene Anhänger. Jene bestehen aus gekrönten Rosetten aus Tafeldiamanten, die drei kleine Tafeldiamanten, dreieckig und übereckgestellt, an Kettchen tragen, diese aus einer kleinen Rollwerkplatte mit drei Tafeldiamanten und einem hängenden Glied. — Der hintere Abschluß ist aus drei dünnen Goldketten gedacht.

Bl. 40. Glieder aus zierlichen Rollwerkplatten als Träger eines Steins wechseln enggeschlossen mit Gliedern aus vier Perlen ab: an jedem Glied ein kleines Gehänge, eine birnformähnliche Platte mit Stein.

PERLENKETTEN wurden wie noch heute natürlich ebenfalls als Halsschmuck getragen. Zwei derartige Perlenketten finden Abb. 10
wir auf *Bl. 37* und *Bl. 28.* Die erstere doppel- Taf 10, 3
reihig und die schönen, gleichmäßig großen Perlen durch kleine Perlen voneinander getrennt. Die zweite, bei der die Größe der runden Perlen nach vorn zu steigt, ist mit einem kleinen Anhänger versehen: ein großer Tafeldiamant auf einer mit Rollwerk verzierten

quadratischen Platte, an der drei riesige, birnförmige Perlen hängen.

DIE ANHÄNGER. Sie nehmen unter den Schmuckstücken des Bandes den größten Raum ein, es sind ihrer nicht weniger als 48 wiedergegeben. Es entspricht das der großen Rolle, die der Anhänger — „Kleinod" wäre eine richtigere Bezeichnung — im Schmuck vornehmer Frauen und fürstlicher Herren jener Zeit spielt. Oft nimmt er eine Mittelstellung zwischen reinem Schmuckstück und Orden ein — doch wird es da noch einer Sonderuntersuchung bedürfen, damit wir klar sehen.

Jakob Mores gelangt beim Anhänger zu bedeutender künstlerischer Höhe. Trotzdem Material ja nur aus einer verhältnismäßig kurzen Zeit vorliegt, können wir einen Teil des Weges in der Entwicklung des Künstlers zu jener Höhe verfolgen.

FAST sämtliche Anhänger sind steigend komponiert. Rein zentral ist eigentlich nur einer, ein wenig kunstreiches Stück aus frühe-
Taf. 19, 2 rer Zeit, *Bl. 15, 2*: Um einen großen mugelig geschliffenen, achteckigen Diamanten sind acht kleinere Diamanten rosettenartig locker geordnet, dazwischen mageres Ornament, zumeist ohrförmig gekrümmt, auch einige Kelche und Blüten. Eine andere, frühere, ebenfalls belang-
Taf. 12, 1 lose Arbeit, *Bl. 13, 1*, ist im Mittelstück, einem geschlossenen Viereck aus Tafeldiamanten mit in den Ecken ansetzenden Perlen, zentral komponiert; eine steigende Richtung kommt dann durch die an den Seiten sich ansetzenden, ohr- und s-förmig geschwungenen Ornamente und durch die Bekrönung. Der Anhänger stimmt in Komposition und Färbung mit der besprochenen Umlege desselben Blattes überein und sollte wohl mit dieser zusammen getragen werden.

IN der Betrachtung schließe ich an drei Anhänger, die das Gemeinsame haben, daß das Beherrschende ein großer farbiger Stein ist, zu dem nur eine Randverzierung der Platte, auf der der Stein befestigt ist, tritt.

Bl. 12, 1. Anhänger mit grünem Stein. Ein Taf. 20, 3
achteckiger, mugelig geschliffener grüner Stein, in großer schwarzgold verzierter Kastenfassung; um diesen bewegen sich in steigender Tendenz ohr- und s-förmig gekrümmte Ornamente, zum Teil aus Blüten und Blätterkelchen hervorwachsend, und mit Greifenköpfen sich zu einem wirksamen seitlichen Schluß vereinigend. Früchtebüschel sind eingefügt, oben Rollwerk, eine Art Krone bildend.

Bl. 12, 2. Anhänger mit rotem Stein. Ein Taf. 20, 1
eiförmiger, mugelig geschliffener roter Stein, auf einer vorwiegend blau emaillierten Platte, deren Umriß durch die bekannten gekrümmten Ornamente, die hier mitunter rankenähnlich zusammenschwingen, gebildet ist. —

Bl. 26, 2. Anhänger mit grünem, rot um- Taf. 20, 2

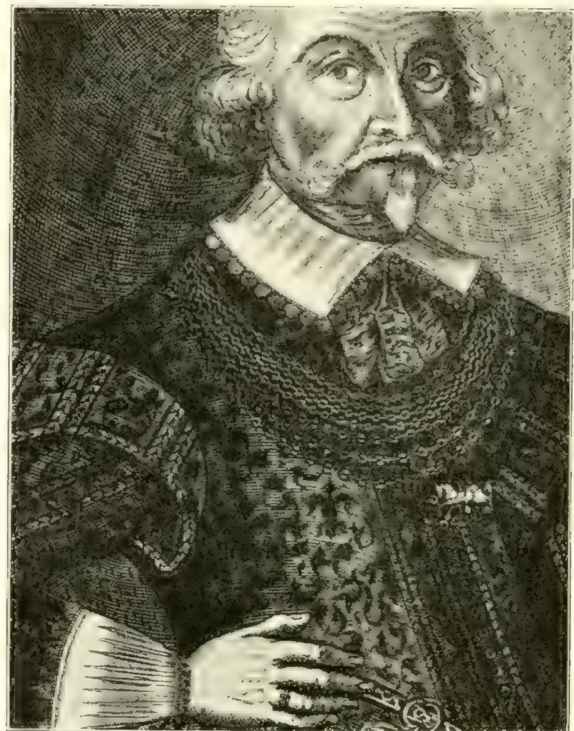


Abb. 23. Eberhard von Weihe, Braunschweiger Kanzler
Ausschnitt aus einem Stich von 1628. In wirkl. Größe

faßtem Stein. Sechseckiger, grüner Tafelstein, von einer enggeschlossenen Reihe kleiner roter Tafelsteine umgeben; die vorhandene steigende Tendenz in dem schmalen Streifen von bunten s- und ohrförmigen und amazonenschildförmigen Ornamenten mit geringer vegetabilischer Einmischung, die den Stein umgeben, tritt für das Auge zurück. Das Rot der umrandenden Steine wiederholt sich in einem anhängenden Stein: eine fein abgewogene Farbenwirkung. Der zuletzt besprochene Anhänger zeigt jenen anderen beiden gegenüber, die sich um ein ähnliches Motiv in etwas früherer Zeit bemühten, eine einheitlichere und ruhigere Lösung im Gleichgewicht von Mitte und Rand.

EHE ich zu der Schilderung der Hauptgruppe unter den Anhängern des Jakob Mores schreite, möchte ich vier Stücke erwähnen, die vereinzelt stehen.

Taf. 21, 2 *Bl. 26, 3. Anhänger mit Hahn als Pilger.* Über einer durch einen großen roten Tafelstein und mehrere kleinere Tafeldiamanten gebildeten Basis, die durch angefügte Ornamente nach unten hin zugespitzt ist, steht in Seitenansicht ein den Kopf zurückwerfender Hahn, einen Pilgerstab haltend. Für den Vorderkörper des Hahns ist eine große Barockperle verwandt. Die Schwanzfedern sind teils weiß emailliert, teils durch rote, aneinandergereihte Tafelsteine gebildet, wie bei den „Federn" der oben besprochenen Agraffen (vgl. S. 30). Zwei Ösen, die eine an der Spitze des Pilgerstabes, die andere an der höchsten Schwanzfeder, dienen zur Befestigung einer Schnur, an der das Schmuckstück aufgehängt ist. Wie dasselbe getragen gedacht ist, ist nicht Abb. 23 ganz klar. Bei einem Stiche aus dem Jahre 1628, der den Braunschweiger Kanzler Eberhard von Weihe darstellt, finden wir an dessen Kleidung auf der Brust — nicht als Anhänger einer Umlege — ein gesatteltes Pferd an zwei Ösen befestigt, ähnlich denen des Hahns[55]. Vielleicht gibt das einen Fingerzeig. — Tiermotive waren für Anhänger im 16. und 17. Jahrhundert beliebt. Man vergleiche den Anhänger in Gestalt eines stilisierten Vogels, den die Herzogin Christine auf dem Eutiner Gemälde trägt, Abb. S. 4. Einen Anhänger in Form eines schreitenden Löwen trägt die Margrete



Abb. 24 Magdalene Sibylla von Sachsen, Gemahlin des 1647 gestorbenen Prinzen Christian von Dänemark. Kopie nach Karel van Mander in Schloß Rosenborg zu Kopenhagen. Hoch 1,70 m, breit 0,90 m.

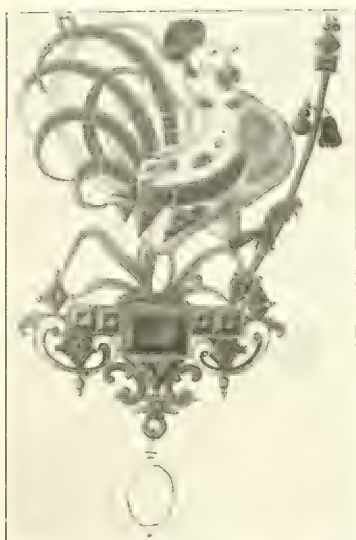


Abb. 25. Hahnanhänger im Kleinodienbuch, Bl. 26, 3. Verkleinert

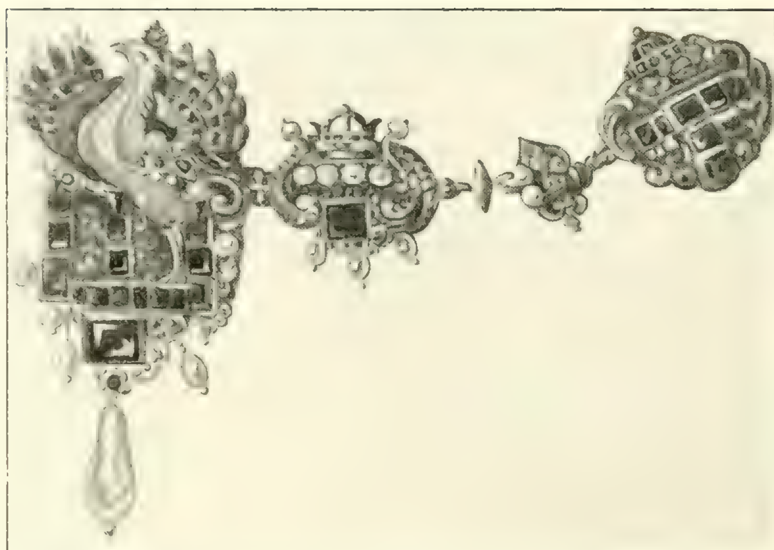


Abb. 26. Schmuck der Prinzessin Magdalene Sibylla auf dem Gemälde in Schloß Rosenborg. Verkleinert

Podebusk — später die Frau eines Rantzau — auf einem Bildnis von 1616 in Schloß Steensgard[56]. — Auch die Ordenkleinode gehören hierher; die Anbringung der Ösen und der Basis bei dem Elefantenorden erinnert sehr an unseren Hahnanhänger. (Vgl. die Bildnisse des Heinrich Rantzau auf S. 52 u. 55.) — Ich möchte
Abb. 24 u. 26 endlich auf die Umlege hinweisen, die die Gemahlin des Prinzen Christian von Dänemark, Magdalene Sibylla von Sachsen, auf einem Bildnis des Karel van Mander (um 1640 entstanden) trägt[57]. Das Mittelglied der Umlege, der schreitende Vogel, erinnert in Haltung und Basis auffallend an den Hahnanhänger des Mores. Die Tafelsteine sind bei der Umlege abwechselnd rot und blau; der Körper des Vogels dürfte auch hier aus einer Barockperle bestehen. (Vgl. die obenstehende Abbildung.) — Einzelne Anhänger in Tierform aus der Zeit um 1600, zumeist auch unter Verwendung von Barockperlen entstanden, werden in Schloß Rosenborg aufbewahrt[58].

Taf. 21, 1 *Bl. 21, 1. Anhänger mit Pfau.* Das Schmuckstück stellt einen Pfau dar, dessen Rad aus weißen, grünen und roten Tafeldiamanten in sechs enggeschlossenen Kreisen hergestellt ist und den eigentlichen Körper des Anhängers ausmacht. Vor der Mitte dieses Rundes dann der Pfau selbst, auf einem Tafelstein stehend, dessen ornamentierte Umgebung das Stück nach unten hin zuspitzt, während oberhalb des Rads drei zusammenlaufende, von Steinen unterbrochene Kettchen als Abschluß dienen. Bei dem Körper des Pfaus, der grün und blau fein getönt ist, ist außer emailliertem Gold auch ein mugelig geschliffener grüner Stein benutzt. — Dieser und der folgende Anhänger sind zusammen mit der Hutagraffe auf Bl. 21 als Gegenstücke abgebildet, sie haben auch in den rot und grün gestimmten Farben und in der Ornamentik große Ähnlichkeit. — Über Tiermotive bei Anhängern dieser Zeit vgl. das bei dem vorhergehenden Stücke Gesagte.

Bl. 21, 3. Fassung eines Haifischzahnes. Taf. 21, 3
Über dem breiten Teil des Zahnes, dessen Spitze als unterer Abschluß dient, zwei Streifen: Der eine, breiter und mit seitlichen Ansätzen in s-Form versehen, aus Gold, verziert mit grünen und roten Tafelsteinen, eingefügt in rot und grün emaillierte Rollwerkschildchen, der

zweite aus eng zusammengefügten Tafeldiamanten; darüber eine Bügelkrone, die vielleicht auf einen hohen Besteller schließen läßt. Das Schmuckstück ist ebenfalls an drei Kettchen aufgehängt, die bei einem Rollwerkschildchen als Träger des Anhängers sich vereinigen.

Bei dem Anhänger *Bl. 39, 2* sind acht
Taf. 19, 3 große Tafeldiamanten ähnlich angeordnet, wie wir es bereits von der Umlege mit den Taten des Herkules her kennen: ein umgekehrtes lateinisches Kreuz. Auf den seitlichen Armen zwei Steine übereckgestellt. Die durchbrochene Grundplatte verhältnismäßig einfach ornamentiert, mit amazonenschildähnlichen, ohr- und s-förmig geschwungenen Ornamenten. Drei Hängeperlen vervollständigen hier den Umriß.

SEINEN eigentlichen Stil hat Jakob Mores für den Anhänger gefunden, als er dazu kam, das Schmuckstück, fast unter vollständigem Verzicht auf farbige Steine, mit geraden oder gekrümmten Reihen von dicht aneinandergesetzten Tafeldiamanten als festes Gerüst auszustatten, die ohne festen Grund gelassenen Zwischenräume dann mit figürlichem Schmuck und mit Ornamenten, farbig emailliert, auszufüllen, die durch ihre Leichtigkeit die Schwere des Steingerüsts aufheben schon dadurch, daß sie das farbige Element im Schmuckstück ausmachen.

Um den Fortschritt innerhalb der Kunst des Mores, der in diesen Schmuckstücken liegt, zu erkennen, muß man sie mit zwei Anhängern, die ihnen stilistisch vorangehen, vergleichen — einerseits mit dem bereits oben besprochenen großen Anhänger mit Taten des Herkules auf Bl. 11, anderseits mit dem Anhänger Bl. 15, 1.

Taf. 17 *Bl. 11. Herkules-Anhänger.* Hier ist auch ein Steingerüst vorhanden, aber die Steine sind in der Größe ungleich, bilden feste Massen statt beherrschende Linien, und erdrücken durch ihre Farbigkeit — sie sind grün — den übrigen figürlichen und ornamentalen Schmuck. Dieser ist hinreichend geschickt in die Zwischenräume hinein komponiert, doch nur für eine genaue Betrachtung berechnet; auf eine gewisse Entfernung bildet er ein Durcheinander. Der Mangel jeder Luftigkeit entspricht wohl dem Michelangelesk-Lastenden in der Art der Darstellung, nicht aber dem Charakter eines Anhängers.

Bl. 15, 1. Anhänger mit zwei Frauen. Hier Taf. 19, 1
dagegen nur eine kleine feste Mitte, eine Platte mit einem großen Tafeldiamanten; kleine Steine sind locker herum geordnet und bilden eine lockere obere Reihe unterhalb der Krone; die Zwischenräume sind mit den bekannten gekrümmten Ornamenten gefüllt, im oberen Teil in diesen Ornamenten zwei sitzende Frauen. Das Ganze wirkt aufgelöst, körperlos, wie aus Draht zusammengebogen.

DIE zahlreichen Stücke dieser wichtigsten Gruppe von Anhängern werde ich so besprechen, daß ich die zusammenfasse, die in dem Aufbau jenes Gerüstes aus Tafeldiamanten die meiste Verwandtschaft zeigen.

Bl. 39, 1. Anhänger mit Sanduhr zwischen Taf. 22, 1
geflügelten Frauen. Das Gerüst ist hier ganz gradlinig, etwas steif sogar; zwei parallele wagerechte Balken, seitlich je ein kurzer, perlengekrönter Obelisk, nach unten hin fortgesetzt durch einen breiteren und spitzzulaufenden Stein. Innerhalb dieses Rahmenwerkes, im oberen Teil, über den beiden Balken als Basis eine Sanduhr zwischen zwei geflügelten Frauengestalten in blauroter Gewandung; zwischen den beiden Balken, etwas eingeklemmt, ein geflügeltes Herz. Abschluß nach oben hin durch eine Krone, nach unten durch eine Rosette aus Steinen. Seitliche Abschlüsse durch große s-förmige Ornamente. Der Umriß bildet ein übereckgestelltes, aus zwei gleichschenkligen Dreiecken gebildetes Viereck, das längerschenklige oben. Die horizontale Diagonale geht zwischen den beiden Balken durch, die drei durch die Sanduhr und die Obelisken

bestimmten Hochachsen setzen sich nach unten in großen hängenden Perlen fort, die den Umriß zur übereckgestellten Raute ergänzen.

Taf. 22, 2 *Bl. 22, 1. Anhänger mit Frau und Amor.* Die sich hier ebenfalls im unteren Teil des Schmuckstückes befindende Steinrosette ist stärker ausgebildet und erstreckt sich weiter nach oben hin. Sie bildet so den Unterbau für einen Querbalken, auf dem eine gekrönte Frauenfigur in blauroter Gewandung, einen Pfeil haltend, in halb sitzender Stellung liegt. Neben ihr ein nackter Putto mit Bogen. Rechts und links kleine Pilaster, entsprechend gebildet den Obelisken auf dem vorhergehend beschriebenen Anhänger. Die seitlichen s-förmigen Abschlüsse aus Tafeldiamanten laufen in geflügelte Schlangen mit Frauenköpfen aus. Im oberen Teil des Anhängers, zwischen zwei Sternen aus Tafeldiamanten, ein rot emailliertes Herz und drei Tafelsteine, quergestellt, in ähnlicher Anordnung wie bei den Sanduhren der Schmuckstücke für Herzogin Christine (vgl. oben S. 6); darüber eine Krone. Umriß, ferner Anordnung der drei großen Perlen wie bei dem vorhergehend beschriebenen Stücke; die Querachse, die durch die Mitte der Rosette läuft, besonders betont.

Taf. 23, 1 *Bl. 23, 1. Perseus-Anhänger.* Im unteren Teil wieder Steinrosette, über der ein Querbalken als Grundlage der figürlichen Darstellung leicht nach oben gewölbt ist; er erhält durch Steine, die sich über ihm aufbauen, ein kronenähnliches Aussehen. Ähnlich wie bei den vorhergehenden Stücken seitlich abschließende Obelisken, die mit jenem Querbalken eine festgeschlossene Bühne bilden. Auf dieser erblicken wir rechts Andromeda am Felsen, links den emporbäumenden Drachen, oben den auf geflügeltem Pferd sich herabschwingenden Perseus. Abschluß nach oben durch zwei blütenähnliche Sterne — rechts und links von Perseus — und eine Krone. Bildung des Umrisses, der Quer- und der drei Höhenachsen, und deren Verlängerung durch hängende Perlen wie bei den vorhergehend beschriebenen Stücken.

Bl. 25, 2. Anhänger mit Amor und Herkules. Die Rosette im unteren Teil besteht hier im wesentlichen aus emaillierten Ornamenten, die sich um einen großen querliegenden länglichen Tafelstein gruppieren; darüber nach unten gewölbter Querbalken. Bildung einer Bühne wie bei dem vorhergehenden Stücke. Auf dieser Amor im von Löwen gezogenen Wagen, und Herkules, Säulen tragend. Der Wagen und die Säulen aus aneinander gereihten Tafelsteinen. Abschluß nach oben durch drei Rosetten in Blütenform und Krone. Umriß, Achsen usw. im allgemeinen wie bei dem Perseus-Anhänger, nur daß im oberen Teile eine Achse, die auch bei den vorhergehenden Anhängern mehr oder weniger zu beobachten ist, hier sich noch stärker geltend macht und den Umriß dem Sechseck nähert. Taf. 23, 2

Bl. 27, 3. Anhänger mit Amor Triumphator. Taf. 25, 1
Der untere Teil ist ornamental reicher ausgestaltet. Rechts und links von mehreren locker geordneten Tafelsteinen, zwischen denen Blätter und Blumen sprießen, zwei große, nach außen offene Rollwerkvoluten und nach unten hin Abschluß durch ein großes gelapptes Tuch. Darüber ein gewölbter Balken; seitwärts erheben sich über hohem Sockel zwei Pilaster mit widderkopfverzierten Kapitälen, die durch einen Flachbogen vereinigt sind. Durch dieses Tor, in dem ein Blumengewinde hängt, sprengt der lorbeerbekränzte Amor auf weißem Rosse, mit verdeckten Augen, Turnierlanze und Pfeil haltend, als Triumphator auf uns zu. Rechts und links von dem Portal ein Kavalier und eine Dame in Zeittracht, beide einen goldenen Pokal, jener zudem eine Turnierlanze, diese einen Kranz haltend. Die zwei Querachsen in der Höhe der Basis des Portals und in der Höhe von dessen Bogenansatz sind durch Tafelsteine seitlich verlängert, die zugleich als Basis für Engelgestalten und für trompetenblasende, kränzehaltende Grotesken dienen.

Um diese Achsenabschlüsse herum wölben sich vegetabilisch ausgestaltete ohrförmige Ranken. — Hier deutlich ein sechseckiger Umriß. (Vgl. das vorhergehende Stück!) Der Anhänger ist die reichste und konsequenteste Ausgestaltung in der Richtung hin, nach der auch die vorhergehenden Stücke streben.

Im Gegensatz zu den bisher betrachteten Anhängern dieser Gruppe, bei denen das Figürliche den Mittelpunkt bildete, finden wir bei zwei weiteren das Ornamentale des unteren Teils — bei dem gleichen System der Anordnung als Grundlage — nach oben hin geschoben, und das Figürliche etwas zur Seite gedrückt.

Taf. 24, 3 *Bl. 25, 3. Anhänger mit Siegesgöttin.* Um einen Ring von Tafelsteinen herum sind kleinere Tafelsteine an dem Außenrande des Anhängers locker gruppiert. Im Innern des Ringes ein übereckgestellter Stein, oben in den Ring eingefügt ein dreieckiger Stein, der als Basis dient für eine sitzende Victoria mit Lanze und Palme; zu deren Seiten gefesselte Figuren, wie bei dem Mittelgliede der Umlege auf Bl. 29 (vgl. S. 33). Stark betont ist die Querachse, die durch die Mitte des Ringes läuft und seitwärts mit pinienzapfenähnlichen Knäufen versehen ist. Etwas weniger betont eine zweite Querachse in der Höhe des dreieckigen Steins. Von dem Umriß und den drei Hängeperlen gilt ungefähr das, was oben von dem Anhänger Bl. 39, 1 und den danach besprochenen gesagt ist.

Taf. 24, 1 *Bl. 25, 1. Anhänger mit Salamander und Hirsch.* Ein ähnlicher Ring in der Mitte des Anhängers wie bei Bl. 25, 3, um einen Tafelstein herum gelegt und oben geschlossen durch einen übereckgestellten viereckigen Stein. Zwei Tafelsteine rechts und links von dem Ring als Basis für einen Salamander oder Drachen in Flammen und einen liegenden Hirsch[59]. Abschluß des Anhängers nach unten durch einen geflügelten Delphinkopf, nach oben durch Strahlen — gebildet aus Tafelsteinen und Flammen — aus roter Emaille —, die aus einem Tafelstein nach unten hervorbrechen. Über diesem, wohl in Anspielung auf ihre symbolische Beziehung zu dem Hirsche, mehrere Schlangen, die sich zu Ösen ineinander rollen. Auch hier die Hauptquerachse, die durch die Mitte des Ringes geht, stark betont, mit Perlen als Knäufen. Umriß usw. wie bei dem vorhergehenden Anhänger. — Nicht ausgeschlossen ist, daß der Ring, das Mittelstück dieser beiden Anhänger, in Anspielung auf irgendeine fürstliche Imprese gewählt ist.

Sehr verwandt dem letztbeschriebenen ist Taf. 24, 2
der *Anhänger mit Phönix und Pelikan* auf dem losen *Blatt 4*, der vermutlich aus der ersten Zeit stammt, in der der Künstler Schmuckstücke dieser Art schuf. In der Mitte hier das Monogramm Jesu aus I. H. S., aus Tafeldiamanten gebildet auf rot emailliertem herzförmigem Grunde[60]. Seitwärts schließen sich an dasselbe nach oben und unten ohrförmige Ornamente aus Tafeldiamanten an. In dem von diesen umgrenzten Raum ist über größeren Tafelsteinen als Basis links ein Phönix im Feuer als Sinnbild der Auferstehung, rechts der seine Jungen mit seinem Herzblut nährende Pelikan als Sinnbild der Mutterliebe eingefügt. Oberer Abschluß durch eine Krone, unter dieser der heilige Geist, von dem Strahlen und Flammen nach unten hin ausgehen. Als unterer Abschluß eine Rosette. Der Umriß bildet ein Sechseck.

Abweichend im Aufbau von den bisher beschriebenen Stücken ist der *Anhänger von 1602* Taf. 25, 2
mit der symbolischen Darstellung des alten und neuen Testaments, Bl. 33, 1. Beherrschend ist hier das aus Tafelsteinen gebildete Kreuz, zu dem als seitliche Hochachsen noch zwei nach oben und unten durch Perlen abgeschlossene Pilaster treten. Querachsen hier nicht betont. Nach oben Abschluß durch eine Krone unmittelbar über dem Kreuz, nach unten durch farbige Ornamente. Hinter dem Kreuz ein Kranz und zwei sich überschneidende Schwerter.

Zwischen Kreuz und Pilaster je eine Figur in antiker rotblauer Tracht, in der einen hocherhobenen Hand eine Lanze mit nach unten gerichteter Spitze auf den Boden stützend, in der andern eine große goldene Tafel haltend mit der Inschrift „Das Gesatce Moise 1602". Umriß eine übereckgestellte Raute.

Zwei kleinere Anhänger auf Bl. 31 bilden in ihrer Komposition eine interessante Ergänzung zu den bisher besprochenen, weil bei dem einen dieser beiden Gegenstücke nur die Querachse, bei dem andern nur Hochachsen betont sind.

Taf. 26, 3 *Bl. 31, 3. Anhänger mit Pelikan.* Über einem breiten Querbalken aus Tafeldiamanten, dessen Mitte nach vorn ausgerundet ist und dessen Ende durch sich ansetzende Rollwerkornamente in Amazonen-Schildform und Knäufe noch besonders betont sind, ist ein Pelikan mit seinen Jungen in dem auf jener Ausrundung angedeuteten Nest dargestellt. Oberer Abschluß eine Krone. Hinzutreten zur Füllung einzelne Tafeldiamanten und einige einfache emaillierte Ornamente. Umriß in der bei Bl. 39, 1 besprochenen Form aus zwei gleichschenkligen Dreiecken mit drei anhängenden Perlen.

Taf. 26, 1 *Bl. 31, 1. Anhänger mit Jesus-Monogramm.* Hier als Hauptmotiv ein großes gekröntes Jesus-Monogramm aus Tafeldiamanten, bei dem aber durch Fortlassen des Querbalkens des „H" die drei Senkrechten des Monogramms drei starke Hochachsen bilden. Zwei rechts und links neben dem Monogramm stehende, sich emporreckende Figuren, die eine nackt, die andere blau gekleidet, verstärken noch die senkrechte Tendenz. Zwischenräume sind durch zwei Putten neben der Krone, Ranken mit Weintrauben und Fruchtbüschel ausgefüllt. Ausnahmsweise ist dies Schmuckstück mit ovalem Umriß komponiert.

Auf *Bl. 18 und 19* befinden sich sechs Anhänger, die nach der Art des Aufbaus mit der besprochenen Gruppe zusammengehören. Aber, ebenso wie sie sich in der Malerei technisch von dem übrigen Inhalt des Bandes unterscheiden (vgl. oben S. 27), so nehmen sie auch als Schmuckentwürfe eine gesonderte Stellung ein. Ein gewisser „Schulzusammenhang" ist vorhanden. Wie wir uns das Verhältnis zu denken haben, ist nicht mit Sicherheit zu sagen; vermutlich sind es Entwürfe eines Mitarbeiters des Mores.

Das Unterscheidende im Stil ist die Ornamentik der Grundplatte, die hier ganz in ein feines Geranke von stilisierten Blättern, Kelchen und Blüten aufgelöst, ferner die Einfügung von Schnecken und Schmetterlingen, die Aufhebung des Tektonischen in dem Gerüst der Tafeldiamanten durch die Art, wie an dessen Umrisse sich Ornamente, Blätter, Früchtebüschel ansetzen, das Genrehafte in dem Figürlichen; kurzum, auf scheinbar gleicher Grundlage spricht sich hier ein ganz anderes Stilgefühl aus. Ich nenne kurz die Motive der einzelnen Stücke.

Bl. 18, 1. Anhänger mit Putto. In der Mitte ein Putto. Die Tafeldiamanten locker geordnet, nur oben und unten je zwei kleine Bogen aus aneinander gereihten Steinen. In den Ranken Schnecken und Schmetterlinge.

Bl. 18, 2. Anhänger mit Vase. Über einer Basis aus Tafelsteinen in großen Kastenfassungen erheben sich zwei Obelisken und ein vasenähnlicher, von einem Stern gekrönter Aufbau; zu dessen Seiten Putten aus Blumenkelchen hervorwachsend. Ein zweites kleines Schmuckstück unten angehängt: ein rot emailliertes Herz mit Tafelsteinumrandung.

Bl. 18, 3. Anhänger mit Monogramm Jesu. Dieses Monogramm Jesu aus Tafelsteinen gebildet ist in ein geflügeltes, von Tafelsteinen umrandetes Herz eingefügt. Rechts und links je ein kleiner Obelisk. Oben Krone, von Engeln getragen.

Bl. 19, 1. Anhänger mit Wolf und Lamm. Ein Wolf mit einem Lamm auf dem Rücken,

sprengt über eine blaue, in der Art des Reichsapfels von Tafelsteinbändern überfaßte Kugel. Betonte Querachse, von der zu beiden Seiten der Kugel nach oben und unten lanzenspitzenförmige Steine ausgehen.

Taf. 27, 1 *Bl. 19, 2. Anhänger mit Schlangenstab.* Von zwei Schlangen umwundener Hochbalken, auf dessen Mitte eine Taube, auf dessen Spitze eine Krone; nach rechts und links Füllhörner mit Früchten, aus denen kleine Pyramiden hervorwachsen: dieses alles, mit Ausnahme der Früchte und der Köpfe der Tiere, aus Tafeldiamanten. Auf seitlich hervorwachsenden schilfähnlichen Blättern Schnecken.

Taf. 27, 2 *Bl. 19, 3. Anhänger mit Sanduhr und Instrumenten.* Querbalken, darüber eine Sanduhr, ein Herz und zwei gekreuzte Blasinstrumente. Oben Krone, rechts und links kleine Obelisken. Blasende Grotesken.

DIE Bemühungen des Künstlers um die Vereinigung von geflügeltem Herz, Sanduhr, Bogen und Pfeil zu einem geschlossenen Motiv — Bemühungen, die, wie ich oben zu zeigen versuchte, vermutlich auf die Herzogin Christine zu Schleswig-Holstein zurückgehen, – haben zu einer weiteren Gruppe
Taf. 28, 1 u. 2 von Schmuckstücken geführt: *Bl. 30, 1 und*
Taf. 29, 1 u. 2 Taf. 26, 2 *Bl. 33, 2, Anhänger mit dem Monogramm der Herzogin Christine. — Bl. 30, 3 und Bl. 33, 3, Anhänger mit dem Monogramm Jesu. — Bl. 31, 2 und Bl. 39, 3, Anhänger mit dem Monogramm des Gustav Adolf.* Bei allen bildet die Mitte ein rot emailliertes oder aus roten Steinen gebildetes Herz, in das ein Monogramm in Tafeldiamanten eingefügt ist. Die Flügel bilden, etwas sich vom Herzen loslösend, starkwirkende seitliche Abschlüsse. Der in diesen Flügeln liegende Schwung wird nach unten hin fortgesetzt durch den Bogen, aus dessen Mitte, als unterer Abschluß, die breite Pfeilspitze hervorwächst. Den oberen Abschluß bildet eine von Engeln flankierte Krone; zwischen dieser und dem Herzen ist als Vermittlungsglied zumeist die Sanduhr, einmal ein Wappenhelm eingeschaltet. Eine wesentliche Verschiedenheit in der Anordnung liegt eigentlich nur darin, daß bei den Anhängern Bl. 31, 2, Bl. 33, 3 und Bl. 39, 3 die Krone stärker an das Mittelmotiv herangedrängt ist und ein oberer, spitz zulaufender Abschluß dann durch Aufhängung des Schmuckstücks an zwei Kettchen gewonnen ist. In dem Raume zwischen diesen beiden Kettchen hockt ein pfeilhaltender Putto, der die Sehne des Bogens mit seiner Linken strafft: so das Bogenmotiv deutlicher zum Ausdruck zu bringen, ist wohl Zweck dieser Art der Anordnung gewesen. Weitere Abweichungen sind in der Verwendung von geschlossenen Reihen von Tafeldiamanten vorhanden, die auch bei dieser Gruppe wie bei der vorhergehend besprochenen dem Schmuckstück die Haltung geben. Bei den einen Anhängern sind außer den Buchstaben auch die Kontur des Herzens, sämtliche Federn der Flügel und der Bogen so hervorgehoben, während bei den andern nur bestimmte Punkte durch mehr verstreute Steine betont sind und man sich im übrigen auf Emaillierung beschränkt hat. Der Umriß ist eine übereckgestellte Raute.

Der *Anhänger mit Sanduhr, geflügeltem* Taf. 30, 1
Herz, Bogen und Pfeil auf Bl. 22, 2, dem als Motiv ausschließlich die Vereinigung dieser Embleme dient, ist insofern abweichend gestaltet von den eben beschriebenen, als bei ihm Bogen und Pfeil das Beherrschende sind, während das geflügelte Herz die Mitte des Anhängers als oberer Abschluß des Pfeils einnimmt. Über dem Herzen dann Sanduhr und Krone. Zwei Schlangen und Palmen dienen zur weiteren Grundfüllung. Abweichend von allen übrigen Anhängern sind bei diesem Kleinod an Stelle der Hängeperlen übereckgestellte Tafeldiamanten getreten.

Hervorzuheben ist noch das Motiv der greifenden Hand, das nur bei dieser Gruppe von Anhängern vorkommt. Eine Hand in der Mitte des Bogens soll ja nur das Motiv stärker

betonen. Aber dann sind Hände auch bei jenen an Kettchen aufgehängten Stücken als Verbindungsglieder dieser Kettchen mit den obersten Federn der Flügel verwandt. Eine nicht sehr glückliche Lösung! Bei den Anhängern mit „G. A.“ werden die Buchstaben von Händen gehalten, so daß sich hier das Motiv fünfmal wiederholt.

Taf. 30, 2 IM Anschluß an den letztbeschriebenen möchte ich den *Anhänger auf Bl. 23, 2,* erwähnen, der aus ganz einfachen Motiven gebildet ist. Zwei gleiche Rosetten aus Tafelsteinen übereinander, als oberer Abschluß eine Krone, als unterer ein dreieckiger Stein. Ohrförmige Bogen aus Tafeldiamanten bilden die seitlichen Begrenzungen, leichtgebogene Reihen dieser Steine schieben sich in die Zwischenräume. Die Rollwerkmotive der vorwiegend rot emaillierten Grundplatte sind hier trotz vegetabilischer Einmischung noch deutlicher erhalten als sonst meistens. — Eine Vergleichung dieses Anhängers mit dem Bl. 22, 3, zeigt bei ihm ein verwandtes Motiv — man glaubt zuerst auch hier Bogen und Pfeil erkennen zu können —, nur rein ornamental aufgelöst.

BEI einer weiteren Gruppe von Schmuckstücken ist die Gestalt dem Ordenskleinod genähert. Bei manchen möchte ich annehmen, daß sie einem verwandten Zwecke zu dienen bestimmt waren. Im Stil gehören diese Anhänger mit den beiden vorhergehend besprochenen Gruppen zusammen: auch hier wird das Gerüst des Schmuckstücks aus engeschlossenen Tafeldiamanten gebildet.

Zunächst gehören hierher *zwei Anhänger,* die das *Motiv der über oder hinter einem Rund gekreuzten Schwerter* geben, jenes Motiv, von dem ich bereits oben, bei der Beschreibung der Schauenburger Umlege, gesprochen habe.

Taf. 34, 1 *Bl. 30, 2.* Der Umriß des Runds, die an dasselbe angereihten Zacken und die vor dem Rund gekreuzten Schwerter sind aus Tafeldiamanten gebildet. Als oberer Abschluß eine von Putten gehaltene Krone, als unterer eine steigende Figur aus Tafeldiamanten, an die sich nach rechts und links in weibliche Grotesken auslaufende geschwungene Ornamente anschließen. Das Rund ist hier wie auch bei der Schauenburger Umlege und bei dem nächsten Stücke mit kleinen grün emaillierten Ornamenten ähnlich den „Blättern“ einer Krone umgeben.

Bl. 27, 2. Mehr noch als der vorhergehende Taf. 31, 2
Anhänger, bei dem infolge des Reichtums der Gliederung und der ornamentalen Einzelheiten das eigentliche Motiv etwas zurücktritt, wirkt dieses Kleinod wie ein Ordensemblem. Ein großer Tafeldiamant in reichverzierter Kastenfassung, von einem Kreis von Tafeldiamanten eingeschlossen und von jenem grünen Blätterkranz umgeben: das ist der eigentliche Körper des Schmuckstückes, zu dem dann noch oben eine Krone, seitwärts die Griffe und Spitzen der hinter dem Kreuz gedachten Schwerter, als unterer Abschluß ein einfaches Ornament hinzutritt. Drei große Hängeperlen wirken bei diesem kleinen Schmuckstück etwas zu lastend.

Dieser Gruppe zuzurechnen sind die Wappenkleinode Bl. 27, 1, Bl. 36, 2, Bl. 35, 2, Bl. 36, 1.

Bl. 27, 1. Anhänger mit dem Wappen von Taf. 31, 3
Ostfriesland, eines der schönsten Schmuckstücke des Mores. Die Art, wie die Flügel des Jungfrauenadlers, zum größten Teil aus Tafeldiamanten gebildet, als seitliche Abschlüsse das Stück beherrschen, erinnert an die oben besprochenen Anhänger für die Herzogin Christine, in deren Auftrage ja auch vermutlich dieses Schmuckstück entstanden ist. Der Körper des Adlers ist in schwarzer Emaille dargestellt, von dem sich das Weiß des Jungfrauenantlitzes und das Gold von deren Haar wirkungsvoll abhebt. Auf der Brust des Adlers eine kleine Rosette aus Steinen, eine größere, ähnliche Rosette als unterer Abschluß des Anhängers, über der sich dann wie ein Gestell

für das Ganze ein ankerähnliches Ornament aufbaut; als oberer Abschluß eine Krone. Die vier zu dem Wappen gehörenden Sterne — weiß emailliert um einen Tafelstein herum — sind geschickt eingefügt. Sechseckiger Umriß.

Taf. 32, 1 *Bl. 36, 2. Anhänger mit dem Schauenburger Nesselblatt.* Das Heraldische ist bei diesem Stücke noch stark dem dekorativen Eindruck des Anhängers untergeordnet und nur durch Vergleich mit der später zu besprechenden Darstellung des danebenstehenden ganzen Schauenburger Wappens — Bl. 36, 1 — wird es klar, daß es sich um die Wiedergabe des Nesselblattes handelt. In der Mitte um einen großen Stein herum ein Kreis aus Tafeldiamanten, an den sich dann, ebenfalls durch Tafeldiamanten dargestellt, die neun Zacken des Nesselblattes — die drei oberen dem Wappen entsprechend kleiner gebildet als die seitlichen — und die drei nach den rechten und linken Ecken und nach unten hin hervorragenden Nägel anschließen. Oben Abschluß durch eine Krone. Die Zwischenräume sind durch s- oder ohrförmig gekrümmte Ornamente ausgefüllt, die hier ihren Rollwerkcharakter noch verhältnismäßig gut bewahrt haben. Drei große Hängeperlen.

Taf. 32, 2 *Bl. 35, 2. Anhänger mit dem Nesselblatt.* Dieses, ebenfalls aus Tafeldiamanten in ähnlicher Form wie bei dem vorhergehenden Anhänger gebildet, ist hier angebracht auf einer von Tafeldiamanten umrandeten herzförmigen Platte, die auf rotem Grunde mit Ornamenten aus geraden und ohrförmig gekrümmten Linien verziert ist. Oben Krone. Die senkrechte und wagerechte Mittelachse und die beiden Diagonalachsen sind durch Ornamente, die sich an den Herzrand anschließen, betont, so daß das Ganze den Umriß einer übereckgestellten Raute erhält. Eine große Hängeperle.

Taf. 33, 1 Taf. 33, 2 Taf. 31, 1 *Bl. 36, 1. Anhänger mit dem Schauenburger Wappen. — Bl. 35, 1. Anhänger mit Reiter. — Bl. 26, 1. Anhänger mit kämpfendem Reiter.* Diese drei Stücke haben das Gemeinsame, daß die Darstellung in ein von Tafeldiamanten umrandetes bekröntes Oval eingeordnet ist, ferner daß dann durch sich an den Rand anschließende Ornamente in der Weise, wie es bei dem vorhergehenden Stücke beschrieben ist, das ganze Schmuckstück den Umriß einer übereckgestellten Raute erhalten hat. Bei Bl. 36, 1 ist auf einer farbig emaillierten, mit Linienornamenten aus Bogen und Geraden entsprechend denen bei Bl. 35, 2 verzierten Platte das ganze Schauenburger Wappen dargestellt: die Sterne des ersten und vierten Feldes, der Querbalken des zweiten und dritten Feldes und das Nesselblatt des Herzfeldes sind aus Tafelsteinen gebildet. — Bei Bl. 35, 1 erblicken wir innerhalb des Ovals einen nach links sprengenden Ritter in blauer Rüstung, auf weißem Pferde, das Schwert geschultert haltend, in der Rechten den sternförmigen Schild tragend, den wir oben (vgl. S. 8) auf den Schauenburgischen Besitz Sternberg bezogen haben. — Bei Bl. 26, 1 ist ein nach rechts sprengender Reiter dargestellt, das Schwert schwingend gegen einen zu Boden gesunkenen, unter dem Pferde liegenden Krieger in antiker Tracht. Bei beiden Anhängern ist die figürliche Darstellung in farbig emailliertem Relief gegeben, mit Betonung charakteristischer Stellen, z. B. Rüstung des einen Kriegers, Sternschild des anderen, durch Tafeldiamanten; sie ist in den ovalen Rahmen ohne Hintergrund eingefügt.

EIN in vieler Hinsicht vereinzeltes Stück in dem Werke des Jakob Mores ist *Bl. 17, 1, Anhänger mit dem Monogramm A. C.* Taf. 34, 2 Dieses für Anna Catharina von Dänemark um 1597 entstandene Schmuckstück möge hier zum Schluß besprochen werden. Das Monogramm aus A. C., aus Tafeldiamanten gebildet, beherrscht die Darstellung. Durch die Bekrönung, durch zwei einfache Rosetten links und rechts von dem Monogramm, durch ein dreieckiges, aus sieben dreieckigen Tafelsteinen geschickt

zusammengesetztes Ornament als unteren Abschluß hat das Schmuckstück den Umriß einer übereckgestellten Raute erhalten. Eine einheitliche Ornamentik aus Blättern, ähnlich denen des Lorbeers und der Palme, füllt die Zwischenräume. Die Form ist klar, geschmackvoll, kräftig und doch anmutig; die Farbenstimmung beruht nur auf wenigen Tönen: dem schwärzlichen Glanz der Diamanten, dem matten Schimmer der drei Hängeperlen, dem Gold der Fassung, dem Grün der Blätter und ganz wenig Rot in zwei Blüten. Der Anhänger erreicht eine in der Schmuckkunst seltene künstlerische Höhe, die die farblose Abbildung nur unvollkommen wiedergeben kann. Alles ist auf das feinste gegen einander abgewogen und jede Einzelheit dem Gesamteindruck untergeordnet.



SIEBENTER ABSCHNITT: JAKOB MORES ALS SCHMUCKKÜNSTLER

IN dem vorhergehenden Abschnitt hat meiner katalogartigen Schilderung des Inhalts des Bandes der Gesamteindruck der einzelnen Stücke zugrunde gelegen. Es mußte wohl in der Weise vorgegangen werden, aber dieses Erfassen der einzelnen Teile, besser gesagt der einzelnen Schichten des Schmuckstücks als ein einheitliches Ganzes, diese zusammenfassende Schilderung entspricht, ganz logisch die Aufgabe erfaßt, nicht dem Wesen der meisten für die Charakteristik des Mores in Betracht kommenden Kleinodien. Eine auflösende, der Entstehung nachgehende, nicht eine zusammenfassende Darstellung wäre das Erfordernis, wollten wir jedes einzelne der Werke in seiner verwickelten Eigenart erfassen, bei jedem der Kunst des Meisters gerecht werden, praktisch genommen natürlich eine Unmöglichkeit.

Zum Verständnis des Gesagten und als Ergänzung der Beschreibungen möge eine Darlegung der durch die technische Entstehung der Schmuckstücke, zum Beispiel der Anhänger, bedingten grundsätzlichen Verschiedenheit der Ornamentik bei ein und demselben Stücke dienen.

Zuerst stellte der Künstler die Grundplatte her, deren Umriß und Durchbrechung für das Weitere maßgebend war. Dann wurde auf dieser ornamentalen Grundplatte der hinzukommende plastische Schmuck, seien es figürliche Motive, seien es Ornamente, die sich vom Grunde körperlich erheben sollten, angebracht. Und zum Schluß traten als oberste Schicht, zumeist in gestielten Fassungen, die Steine hinzu. Gemeinsame Eigenart der Schmuckkünstler dieser Zeit ist, daß die Steine nach selbständigen ornamentalen Gesichtspunkten auf der Fläche verteilt werden, daß bei ihrer Anbringung also oft die Rücksicht auf den figürlichen oder sonstigen Schmuck hintenan gesetzt wird. Auf eine gewisse Entfernung waren ja die Steine das allein Wirksame, und das zwischen ihnen Befindliche kam nur als mitblinkende Farbe zur Geltung. So kann es wohl vorkommen, daß auf dem Körper irgendeiner Figur, durch die Darstellung selbst nicht berechtigt, ein Tafelstein sich befindet. — Aber trotzdem, wie wir im vorigen Abschnitt gesehen haben, gibt das Steingerippe dem Figürlichen und Ornamentalen festen Halt. So mußten bei der Anordnung der Steine geschickt zwei Aufgaben gelöst werden, sollte eine in sich geschlossene Arbeit, berechnet für die Betrachtung in der Nähe und aus der Ferne, entstehen.

Daß von der untersten Schicht des Kleinodes, der Grundplatte, nur ein Rest sichtbar bleibt, ist selbstverständlich, und die Kunst war eben, die Grundplatte, wohl berechnet, so zu komponieren, daß die Ornamente, die die Zwischenräume der Darstellung ausfüllen und ihre Konturen umspielen, den Eindruck eines selbständigen Lebens erwecken, nicht nur den, der sichtbare Rest eines größeren Entwurfes zu sein, wie es in der Tat ja der Fall ist. Aber dieser Entwurf als Ganzes bleibt dennoch für das Auge bestehen: denn die Künstler dieser Zeit behandelten die Rückseite der Schmuckstücke, bei denen die glatten Flächen der Grundplatten durch die Hinzutat farbiger Emaille zu den Ornamenten belebt wurden, mit derselben Sorgsamkeit wie die Vorderseite. Leider hat Jakob Mores von keinem seiner Schmuckstücke die Rückseite wiedergegeben, wie es z. B. bei den bekannten, von Hefner-Alteneck veröffentlichten Schmuckmalereien des Hans Mielich zum Teil der Fall ist. Bei manchen der Schmuckstücke des Mores können wir uns jedoch mit einiger Aufmerksamkeit die Form der Grundplatte im Geiste herstellen. Wir können da die Beobachtung machen, daß, je

mehr von der Grundplatte sichtbar ist, desto stärker diese den Rollwerkcharakter behalten hat. Der Vorgang, den wir hier im einzelnen bei Jakob Mores feststellen können, dürfte für die Entwicklung des Ornaments in der Schmuckkunst von Bedeutung sein: Für die Loslösung einzelner Elemente des Rollwerkes zu einem selbständigen Leben und ihre Weiterbildung und Umgestaltung zu pflanzlichen Ornamenten ist vermutlich jenes Verschwinden der Grundplatte unter den darüberliegenden Teilen des Schmuckstückes bis auf geringe Reste von Einfluß gewesen.

Die mit der Gestaltung der Grundplatte zusammenhängende ornamentale Kunst des Mores fügt zu dem hinreichend bekannten Charakter der Ornamentik des ausgehenden 16. Jahrhunderts nichts von selbständiger Bedeutung hinzu. Die Beschreibung des letzten Abschnittes zeigt, wie das s- oder ohrförmig gekrümmte Ornament bald mit, bald ohne einen Ansatz in der Mitte, der an das Mittelstück eines Amazonenschildes erinnert, die Grundform ist. Die Außenseite der Krümmung ist oft eingekerbt oder von Punkten bekleidet. Die Endungen der Krümmungen sind oft rund geballt. Kleine Ansätze an die Krümmungen leiten über zur Blattform, dann wachsen wohl die Krümmungen direkt aus Kelchen hervor oder sind durch Kelche hindurchgesteckt. So sind zahlreiche Zwischenstufen vorhanden bis zu einer vollkommen pflanzlichen Ornamentik mit akanthusähnlichen Blättern, mit Kelchen und Blüten in der bekannten phantastischen Stilisierung dieser Zeit. Dazu treten Motive der Grotesken-Ornamentik, wie Greifenköpfe, geflügelte Frauenköpfe, Halbfiguren, die aus Ranken hervorwachsen, ferner hängende Tücher, zumeist unten gelappt, und endlich als naturalistisches Element Büschel von Früchten. Die Ornamentik des zuletzt besprochenen Anhängers für die Königin Anna Catharina mit seinen verhältnismäßig naturalistischen Blättern und die eines kleinen Anhängers mit dem Jesuszeichen zwischen naturalistischen Weintraubenranken stehen vereinzelt da.

Im Gegensatz zu dieser spielenden Zierkunst als Füllung steht die der oberen aus Steinen gebildeten Schicht des Schmuckstückes, die, wie schon mehrfach erwähnt, zu der Zeit, wo Jakob Mores seinen Stil für diesen Teil seiner Kunst gefunden hat, die eigentliche Struktur dem Werke gab, mochten sich diese aneinander gereihten Tafelsteine nur darauf beschränken, die Hauptlinien des Umrisses oder des Motives zu betonen, mochten sie direkt zu der Aufbauung eines architektonischen Gerüstes benutzt sein. Reine Bauformen kamen da vor, wie wir sahen, der Obelisk und der Pilaster, bekrönt wohl von einer Perle oder einem dreieckigen oder übereckgestellten Stein. Hier und da sind sie auf Kugelfüße gestellt oder auf einen kleinen Unterbau, unter dem dann wieder zur Aufhebung des Lastenden eine Perle oder ein dreieckiger Stein angebracht ist; diese einzelnen Teile sind unter sich meistens durch scharfeingezogene Zwischenglieder verbunden. Auf einem der Anhänger, dem mit dem Amor Triumphator, sahen wir so eine vollkommene Architektur entstehen. Wohl kommt sonst noch auf Schmuckstücken der Zeit die Zusammenfügung der Tafelsteine in dieser rustikaähnlichen Art vor,' wie uns Ornamentstiche lehren, und wohl kann für den Ursprung der architektonischen Formen bei Jakob Mores aus der niederländischen Baukunst der Zeit kein Zweifel sein, und seine obenerwähnten nahen Beziehungen zu einem der ausschlaggebenden Männer dieser Richtung, Hans Vredeman de Vries, sind da von Wichtigkeit: aber die Konsequenz in der Art der Anwendung der Tafeldiamanten scheint doch, soweit wir bis jetzt sehen können, Eigentum des Mores zu sein.

Um diese Art des Mores, die Schmuckstücke aufzubauen, recht zu verstehen, müssen wir die Größe derselben in Betracht ziehen, die ohne Zweifel durch den Zeitgeschmack,

durch die Auftraggeber bestimmt war. Ebenso wie bei seinen Berliner Zeichnungen ist Mores auch offenbar in unserem Kleinodienbuch so verfahren, daß er alle Gegenstände in der Größe wiedergibt, in der sie bereits ausgeführt waren oder auszuführen gedacht waren. Die durchschnittliche Höhe der Anhänger ist ohne den oberen Ring und ohne die anhängende Perle 10 bis 11 cm, sie steigt aber dann auch noch bis auf 13 cm bei dem Amor Triumphator, 14 cm bei dem großen Anhänger mit G. A. und sogar bis auf 16 cm bei dem Anhänger der Schauenburger Umlege. Das sind ungeheure Maße für ein derartiges Schmuckstück, und nur dank der Kunst des Mores wirken sie trotz dieser Maße nicht schwerfällig.

Zu der Struktur kam dann die Farbe. In seinen reifesten Werken hat Mores ja die Anwendung farbiger Steine fast ganz vermieden. Sie begegnet uns da eigentlich nur für den roten Grund des Herzens bei dem Gustav-Adolf-Anhänger. Die Tafeldiamanten, wie es scheint, meistens auf schwärzlichem Grund, sogenanntem Moorgrund, angebracht, bestimmen um so mehr den Eindruck, als sie in der obersten Fläche liegen und ihnen gegenüber die durch Emaillierung hervorgerufene Farbigkeit des Grundes und des plastischen Schmuckes schon rein körperlich in den Hintergrund tritt. Es ist das bei den ausgeführten Schmuckstücken natürlich noch viel mehr zum Ausdruck gekommen als bei ihrer Wiedergabe in dem Hamburger Bande, trotz der zumeist trefflichen malerischen Arbeit; so z. B. dürfte bei dem vielleicht etwas bunt wirkenden Gustav-Adolf-Anhänger das blaue, hinter dem Herzen aufgehängte Tuch, das durch seinen scharfen Kontrast mit dem Rot der Steine den bunten Eindruck hervorruft, in Wirklichkeit stark zurückgetreten sein. Bei einigen Stücken ist die diskrete Farbenhaltung bis aufs äußerste gesteigert, so z. B. bei dem Anhänger mit dem Wappen der Grafen von Ostfriesland und vor allem, wie bereits erwähnt, bei dem Anhänger für Anna Catharina. —

EINES, glaube ich, haben die Darlegungen vor Augen geführt: Der begabte, phantasiereiche Künstler, der es versteht, verwandte Motive doch wieder in einer neuen überraschenden Form zu bringen, in dessen Werk wir ein halbes Hundert verwandter Anhänger, ohne durch Eintönigkeit ermüdet zu werden, betrachten können — dieser wirkliche Künster ist anderseits ein sehr verständiger, kühl abwägender Mann; die Intelligenz, mit der Umriß und Achsen, Aufbau der Hauptformen, Einfügung des Motivs, Hinzutat der spielenden Zierformen in ihrer Zusammenwirkung berechnet werden, würde sogar ernüchternd wirken — läge nicht in der starken künstlerischen Begabung das Gegengewicht.

Das Bild, das wir so von Jakob Mores gewinnen, stimmt wohl mit dem überein, was wir sonst von diesem echten Niedersachsen wissen[61]. Ein klug berechnender Kopf, der bei aller Künstlerschaft nicht den Boden des Lebens unter den Füßen verlor, und ein ebenso guter Kaufmann wie Künstler war . . . Doch damit gehe ich schon hinaus über das Ziel dieser Arbeit. Mir kam es hier nur darauf an, einen kleinen Teil der Kunst des Mores zu charakterisieren. Eine Reihe von Arbeiten aus den 90er Jahren, d. h. des etwa 50 jährigen Künstlers, in denen er nach kurzem Tasten — wie wir es bei der Beschreibung der Kronen und auch bei den Anhängern auf S. 37 festgestellt haben — bald seinen eigenen Stil gefunden hat, sind der Gegenstand dieser Untersuchung. Ein Mann, dessen Name selbst vor zwei Menschenaltern so sehr in Vergessenheit geraten war, daß das Hamburgische Künstler-Lexikon von 1854 ihn nicht erwähnt, ist dann allmählich, Schritt für Schritt in unser historisches Bewußtsein zurückgekehrt. Und heute erkennen wir, daß dieser vergessene Künstler auf seinem Gebiet ein Führender war; daß seine Beziehungen

über die Grenzen seiner Heimat weit hinaus reichten. Einen wichtigen Beitrag liefert so die Tätigkeit des Jakob Mores zu der noch nicht erforschten, geschweige denn dargestellten Geschichte der künstlerischen Kultur Niedersachsens in der Zeit des ausgehenden 16. Jahrhunderts und des Verhältnisses Hamburgs zu dieser Kultur. Ich habe mich hier begnügt, dem kommenden Geschichtsschreiber einen Baustein zu liefern.

ANMERKUNGEN

DIE zahlreichen in den nachfolgenden Anmerkungen mit dem Zusatz „Biernatzki" bezeichneten Nachrichten verdanke ich der von Herrn Pastor Johannes Biernatzki zusammengebrachten Sammlung urkundlicher Nachrichten zur Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes zu Hamburg. Diese Sammlung wird im Museum für Kunst und Gewerbe aufbewahrt und in ihren abgeschlossenen Teilen zugänglich gehalten. Die Anlage der Sammlung war möglich durch das Entgegenkommen der Verwaltung des Hamburger Staatsarchivs, dem auch an dieser Stelle Dank ausgesprochen sei.

1. (S. 1.) Vgl. Beilage 1.

2. (S. 2.) Nyrop, Meddelelser om Dansk Guldsmedekunst, Kopenhagen 1885. S. 35. — Tidsskrift for Kunstindustri. Bd. VI, Kopenhagen 1890, S. 7 mit Abb. (vgl. auch Bd. V, 1889, S. 17, 18.) — Katalog der „Saer-Udstilling paa Riddersalen" im Schloß Rosenborg, 1915, Nr. 82 mit Abbildung am Kopf. — Ich bin Herrn Jørgen Olrik in Kopenhagen für Auskunft zu Dank verpflichtet.

3. (S. 2.) Ich habe im Text die allgemein übliche Bezeichnung von „Hauskrone" im Gegensatz zur „Kaiserkrone" beibehalten, möchte aber bemerken, daß, soweit mein Wissen reicht, wir noch wenig unterrichtet sind, welche Bewandtnis es mit dieser „Hauskrone" mit gespaltener bischofsmützenähnlicher Kappe hat. Auf Siegeln Karls IV. (1347—1378) erscheint dieser mit einer Laubkrone, die mit einem hohen von links nach rechts laufenden Bügel und mit einer kleinen dreieckigen Kappe, ähnlich den älteren Bischofsmützen, ausgestattet ist. (Posse, Siegel der Deutschen Kaiser Bd. II, 1910, Taf. 3 Nr. 4 und 6, Taf. 5 Nr. 1 und 2.) — Sigismund (1410—1437) erscheint mit einer bügellosen Laubkrone mit gespaltener Kappe; der Spalt läuft von vorn nach hinten (ebenda Taf. 18, Nr. 5). — Bei Friedrich III. (1440—1493) erblicken wir dann Siegel mit der endgültigen Form dieser Krone: Laubkrone, gespaltene Kappe, bei der der Spalt von vorn nach hinten läuft und zwischen diesem Spalt hin sich ein Bügel erstreckt (vgl. ebenda Taf. 27 Nr. 1, vielleicht auch Taf. 25 Nr. 1). — Auch sonst fehlt es nicht an Beispielen, daß am Ende des 15. Jahrhunderts die neue Vorstellung von der Form der Kaiserkrone sich weiter verbreitet hatte; vgl. die beiden Beispiele in dem „Heraldischen Handbuch" von F. Warnecke (1880) auf Taf. 21, die dem Grabmal Friedrichs III. im St. Stephansdome zu Wien und dem Wappenbuche Conr. von Grünenbergs vom Jahre 1483 entnommen sind. — Nunmehr häufen sich für das 16. Jahrhundert die Beispiele auf den Kaisersiegeln. Vgl. für Maximilian I.: Posse, Bd. III, Taf. 6 Nr. 4, 5, 6; für Karl V.: ebenda Taf. 16 Nr. 3, 7, Taf. 18 Nr. 2, 4, Taf. 19 Nr. 1, 2, 3; für Ferdinand I.: ebenda Taf. 22 Nr. 4, Taf. 23 Nr. 1—7, Taf. 24 Nr. 1, 2, 9, Taf. 27 Nr. 1, 2, Taf. 28 Nr. 1, 2, 3; für Maximilian II.: ebenda Taf. 30 Nr. 1, 2, Taf. 31, Nr. 1—6, Taf. 32 Nr. 1—4, 8, 10, Taf. 33 Nr. 3—6, 8; endlich für Rudolf II.: ebenda Taf. 36, Taf. 37, Taf. 38 Nr. 1, 2, 7, 9, 10, Taf. 39, Taf. 40. — Vgl. auch den Textband bei Posse (Bd. V, 1913) S. 156 Anm. 3, der allerdings nicht weiterführt.

4. (S. 2.) Ich habe das Beispiel in dem Büchlein des Virgil Solis gewählt, man könnte aber für die Vorstellung von der Vereinigung beider Kronen noch auf ein anderes hinweisen. Auf Kaisersiegeln begegnet uns seit Karl V. das Kaiserwappen oft so, daß über dem Haupt des Doppeladlers die Kaiserkrone mit gespaltener Kappe schwebt, um seinen Hals aber eine Laubkrone gelegt ist. So auch in des Jost Amman's Wappen- & Stammbuch, Frankfurt a. M., 1589, Bl. B 1, Rücks. — Statt der einfachen offenen Laubkrone erscheint dann auch mitunter die Königskrone, d. h. die Laubkrone mit Bügeln am Halse der Adler auf den Siegeln: Posse, Kaisersiegel, Bd. III, Taf. 36 Nr. 3 und Taf. 38 Nr. 3 für Rudolf II.

5. (S. 2.) Wir haben uns wohl vorzustellen, daß die Kronenform erst graphisch — aus uns unbekannten Gedanken, vielleicht sogar aus Mißverständnissen heraus Schritt für Schritt entstanden ist, wie es die in Anm. 3 angegebenen Beispiele widerspiegeln, und daß dann der kunst- und prunkliebende Rudolf II. die neue Kronenform in die Wirklichkeit übertrug. — Was nun die Krone Rudolfs II. in der Wiener Schatzkammer betrifft, so wissen wir vorläufig weiter nichts über ihre Entstehung, als was uns die im Text erwähnte Inschrift an der Krone selbst erzählt. Die Urheberschaft David Altenstetters ist durchaus noch fragwürdig und nicht als Tatsache zu behandeln, wie es z. B. Behncke in Lehnerts Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. I, S. 606, tut. Die seit Leitners Werk über die Wiener Schatzkammer (1870) durch die Literatur laufende Angabe, Rudolf habe 700000 Rtlr. für die Krone bezahlt, ist, wie mir Herr Prof. Julius v. Schlosser mitteilt, lediglich die zum Teil mißverständliche Verwertung einer alten Schätzung, die zuerst in einem Inventar der Schatzkammer von 1677 auftaucht.
Die Literatur über die Krone ist kaum nennenswert; vgl. Meyers Künstler-Lexikon, Bd. II (1878), S. 364, unter „Attemstett", und danach Thieme-Becker, Künstler-

Lexikon Bd. I (1907), S. 350, unter „Altenstetter". — Philipp Hainhofer sandte Gipsabgüsse der vier Reliefs „von dess Kaysers newe Cron" im Jahre 1610 an seinen Gönner, Herzog Philipp zu Stettin. Vgl. Quellenschriften für Kunstgesch., Neue Folge, Bd. VI (Wien 1894) S. 77 u. 80.

6. (S. 3.) Chr. Lange, Samml. schleswig-holstein. Münzen und Medaillen, Berlin 1908, Bd. I, S. 31 Nr. 30a u. Taf. 30. Auf der Gegenseite das Bild Christians IV.

7. (S. 3). Mir sind zwei Exemplare dieses Bildnisses bekannt, das eine im Schloß zu Eutin, das andere im Schloß zu Schwerin, beide Male als Gegenstücke zu dem Bildnisse ihres Gatten, des Herzogs Adolf. Da ich nur Abbildungen kenne, erlaube ich mir kein Urteil über das Verhältnis der beiden Bilderpaare zu einander. Nur mit Rücksicht auf die bessere Vorlage gibt die Textabbildung das Eutiner Exemplar wieder.

8. (S. 4.) Der Stich rührt von Lucas Kilian, nach Sebastian Hepp her, unsere Abbildung ist nach einem Exemplar gemacht, das in das „Album academicum et apodemicum" des Joachim Mores, des jüngsten Sohnes des Jakob Mores, Bd. I, Bl. 51, eingeklebt ist (Stadtbibliothek zu Lübeck). — Vgl. übrigens über diese Stiche Kilians den Brief Hainhofers an den Herzog zu Stettin vom 1. Aug. 1612, Quellenschr. für Kunstgesch., N. F., Bd. VI, S. 237. — Die Herzogin scheint mit Vorliebe dieses Schmuckstück im Haar getragen zu haben — auch auf dem Ölbild von Anton Mozart, das die Übergabe des „Pommerschen Kunstschrank" an den Herzog zum Gegenstand hat, sehen wir sie so dargestellt. Vgl. Lessing und Brüning „Der Pommersche Kunstschrank", Berlin 1905, Taf. 1.

9. (S. 4.) Vgl. Lund, Danske Malede Portraeter, Bd. II (Rosenborg), Kopenhagen 1897, S. 95 ff., mit Tafel. — Beispiele für die im Text erwähnte Zahlenspielerei führt an B. Liisberg, Führer durch Rosenborg, Deutsche Ausgabe von 1903, S. 29, bei dem Gebetbuche der Kirstine Munk.

10. (S. 7.) Hermann Brenneck „Eine christliche Predigt gehalten bey dem . . Begräbniss . . weilandt . . Christina . . Gedruckt zu Hamburg durch Philip von Ohr . . 1605". Blatt G. 1, Rücks. Es scheint nur ein Exemplar dieser Predigt noch nachweisbar zu sein, in der Kgl. Bibliothek zu Berlin (S O 1250).

11. (S. 8.) Chr. Lange, Samml. schleswig-holsteinischer Münzen u. Medaillen, Bd. II, Berlin 1912, S. 82/83, Nr. 786—789 (Adolf XIII.), S. 93—95, Nr. 831—836 (Ernst III.).

12. (S. 8.) Siegel des Mittelalters aus den Archiven der Stadt Lübeck, Lübeck 1879, Siegel der Holstein-Schauenburger Grafen, Tafel 9 und 10.

13. (S. 9.) Es liegt nahe, an die Schwertbrüder, die Eroberer von Livland und Esthland, zu denken, als deren Abzeichen in einem großen Teil der Literatur fälschlicherweise zwei gekreuzte Schwerter angegeben werden; das Abzeichen des Ordens war ein Kreuz und ein Schwert. Über diesen Irrtum und seine Veranlassung spricht ausführlich Bunge, Der Orden der Schwertbrüder, Leipzig, 1875, S. 97 f. Aber es ist hervorzuheben, daß bereits in Johann Renners Livländischen Historien von 1582 der Irrtum vorkommt. Der Orden hatte sich bekanntlich bereits im 13. Jahrhundert mit dem Deutschen Orden vereinigt, erreichte dann im 16. Jahrhundert wieder größere Selbständigkeit, löste sich 1561 aber, von den Russen besiegt, auf. In deutschen Büchern (z. B. in Brockhaus Konversations-Lexikon, XIV. Aufl., unter „Schwertorden", ohne Quellenangabe) begegnet man der bestimmten Nachricht: „Schwertorden, das sog. Gelbe Band, schwed. Orden, von König Gustav I Vasa 1552 als Erneuerung der Schwertbrüder gestiftet, von König Friedrich I. von Schweden 1748 erneuert . . ." Aus Schweden erhalte ich von kundiger Seite die Auskunft, daß eine Herleitung des schwedischen Schwertordens von den Schwertbrüdern falsch sei. Ein großer Teil des Landes der Schwertbrüder (Esthland) kam 1561 an Schweden, das damals von Gustav Vasas Sohn Erich XIV. regiert wurde.

14. (S. 10.) Die 85 Zeichnungen tragen jetzt die Nummern 767 und 1422 bis 1505. — Ich möchte an dieser Stelle dem Direktor der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums zu Berlin, Herrn Geh. Regierungsrat Dr. P. Jessen, meinen Dank für die weitgehende Unterstützung meiner Arbeit aussprechen.

15. (S. 10.) „JACOP MORES F." ist die Bezeichnung. — Ich habe daher in dieser Arbeit ständig den Familiennamen des Goldschmieds „Mores" geschrieben. Vgl. andere Schreibungen Anm. 17.

16. (S. 10.) Bei seiner Aufnahme als Lehnmeister am 6. Februar 1579 — vgl. Anm. 21 — wird er bezeichnet als Sohn „seligen Joachimi Mores dieser Stadt Burger".

1566 wird ein Joachim Timme als sein Bevollmächtigter genannt, er war also da schon mündig. (Hbg. Staatsarchiv, Nicolai Rentenbuch II, 314.) Seine Schwester Catharina wird in einer Eintragung 1566 als unverheiratet, in einer späteren desselben Jahres als verheiratet bezeichnet. (A. a. O. und Erbebuch Catharinae II, 106.) Diese Angaben führen zu der Zeit zwischen

1540 und 1550 für die Geburt der Kinder des Joachim Mores. (Mitteilungen des Herrn Dr. E. Goverts.)

17. (S. 10.) Auf Grund unverbürgter Angabe in den sog. „Berenbergischen Genealogien“ im Hbg. Staatsarchiv ist hier und da gedruckt, der Vater des Jakob Mores wäre aus Antwerpen eingewandert. Vgl. z. B. die Angaben von Dr. Sillem, Ztschrft. f. hamb. Gesch. Bd. VII, S. 539. Es ist das Verdienst von Herrn Dr. Ernst Goverts, nachgewiesen zu haben, daß der berühmteste Goldschmied Hamburgs aus einer in mehreren Generationen vor ihm in Hamburg nachweisbaren Familie stammt, die vermutlich von den linkselbischen Marschen nach Hamburg gekommen war. Aus dem umfangreichen Material, das mir Herr Dr. Goverts zur Verfügung gestellt hat, möchte ich hier einige für jene Feststellung wichtige Tatsachen in Regestenform wiedergeben. Die direkten Vorfahren des Jakob Mores sind durch den Druck hervorgehoben.

1468	Ein *Hans* Moer wird in das Amt der Schneider aufgenommen.	Koppmann, Kämmereirechn. II. 358; vgl. auch III. 445.
1469	*Hans* Moer erwirbt ein Grundstück in der Garbraderstraße.	Hbg. Staatsarchiv, Erbebuch Petri I, 120.
1513	Dieser *Hans* Moer wird als verstorben bezeichnet.	Hbg. Staatsarchiv, Rentenbuch Nicolai I, 457.
1517	Das Haus in der Garbraderstraße wird von den Kindern des *Hans* Moer — Margaretha, verehelichte Wichhorst, *Matthias* und Eddele — verkauft.	Erbebuch Petri I, 194.
1519	In einer die Kinder des *Hans* Moer betreffenden Erbschaftsangelegenheit wird als deren verstorbene Mutter *Greteke Heseke* genannt.	Rentenbuch Nicolai II, 16.
1520	*Matthias* Mors und sein Schwager Wichhorst verkaufen das ihnen von ihrem Onkel Heseke zugefallene Grundstück. — *Matthias* Mors kauft ein Grundstück in der Deichstraße.	Erbebuch Petri I, 199. — Erbebuch Nicolai II, 188.
1531	Dieser *Matthias* Mors wird als verstorben bezeichnet.	Erbebuch Nicolai I, 195.
1547	In einer Eintragung werden als seine Witwe eine *Abele*, als seine Kinder Johannes, *Joachim*, Jacob, Matthias, Paul, Margaretha, Catharina und Barbara bezeichnet.	Erbebuch Nicolai I, 216.
1558	Der *Joachim* Mors wird als Schonenfahrer bezeichnet.	Benekes Notizen im Convolut Fam. Mors, Hbg. Staatsarchiv.
1565	wird als Todesjahr des *Joachim* Mors angegeben.	Ebenda.
1566	In einer Eintragung werden als seine Erben bezeichnet: seine Witwe *Anna* und seine Kinder *Jacob*, Joachim und Catharina.	Erbebuch Catharinae II, 106.
1571	*Abele*, die Witwe des *Matthias* (vgl. unter 1547), wird als verstorben bezeichnet.	Benekes Notizen a. a. O.
1590	Die Erben des *Matthias* Mors verkaufen das Haus in der Deichstraße (vgl. unter 1520). Dieses Haus darf als Geburtshaus seines Enkels, unseres Goldschmiedes *Jakob* Mores gelten.	Erbebuch Nicolai II, 127.

18. (S. 10.) Sie war eine Tochter des Hans Kopstede (Rentenbuch Petri in Hbg. Staatsarchiv, II, 188, Mitteilung des Herrn Dr. Goverts). Eitzen Kopstede, der bisher als ihr Vater angegeben wurde, kam nach dem Jungenbuch des Goldschmiedeamts (Hbg. Staatsarchiv) erst 1569 in die Lehre (Biernatzki); er war ein Sohn des Hans K. (Rentenbuch Petri, a. a. O.).

19. (S. 10.) Leichengedicht vom 14. Juni 1635 in der Hamb. Stadtbibliothek. (Dr. E. Goverts.)

20. (S. 10.) Sein Vater Joachim, der Schonenfahrer, war wohl Kaufmann, der Urgroßvater Hans war Mitglied des Schneideramtes, der Beruf des Großvaters Matthias ist unbekannt. Aber dieser hatte durch seinen Sohn gleichen Namens einen Enkel Matthias, den wir wohl mit dem Goldschmied Matthias Mors indentifizieren können, der in den Jahren 1594 bis 1600, nach dem Jungenbuch des Goldschmiedeamts im Hbg. Staatsarchiv, Lehrjungen annimmt, wobei Jakob Mores mehrmals als Zeuge genannt wird. 1592 wird er

Wardein und 1606 Münzmeister; 1620 stirbt er. Im Jahre 1599 (31. Juli) wird nach dem Morgensprachenbuch des Goldschmiedeamts im Hbg. Staatsarchiv ein Matthias Mors Meister. Diese Eintragung auf den Matthias zu beziehen, der bereits seit 1594 Lehrjungen angenommen hat, hat seine Schwierigkeit, es handelt sich vielleicht um einen zweiten Goldschmied dieses Namens. In der Deszendenz des Großvaters Matthias befindet sich als Sohn seines Sohnes Paul (vgl. Anm. 17, zu 1547) noch ein zweiter Enkel Matthias — vielleicht war auch dieser Goldschmied. Jedenfalls erlaubt das wiederholte Vorkommen desselben Berufs innerhalb derselben Generation, auf eine Familientradition zu schließen. (Dr. Goverts.)

21. (S. 10.) Hbg. Staatsarchiv, Morgensprachenbuch des Goldschmiedeamts, 6. Febr. 1579 (Biernatzki); vgl. Olsen, Jakob Mores, Hamburg 1903, S. 4.

22. (S. 10.) Hbg. Staatsarchiv Stadtrechnung 1579 (S. 60b, 23. Sept.) — 1580 (S. 56, 26. Juli) — 1581 (S. 167b, 24. Juli und S. 168b, 14. Okt.) — 1582 (S. 177, 19. Mai) — 1583 (S. 163, 7. Sept. und 12. Okt.) — 1587 (S. 114, 21. Juni) — 1588 (S. 114, 31. Jan.) — 1595 (S. 166, 22. Okt.) 1604 (S. 213, 4. Juni) — 1608 (S. 200, 19. Sept. und S. 200b, 13. Febr.) — 1609 (S. 196, 8. März). (Biernatzki.)

23. (S. 11.) Hbg. Staatsarchiv, Rechnungsbuch der Englandfahrer, 252a. (Biernatzki.)

24. (S. 11.) Hbg. Staatsarchiv, Morgensprachenbuch des Goldschmiedeamts, 31. Juli 1599 bis 7. Okt. 1607 — 15. März 1610 — 6. Febr. 1612. (Biernatzki.)

25. (S. 11.) Hbg. Staatsarchiv, Jungenbuch des Goldschmiedeamts, 1579 und 1580 (Biernatzki).

26. (S. 11.) Die Rantzaubildnisse von Jakob Mores und ihre Nachbildungen. Den Brief Heinrich von Rantzaus (im Staatsarchiv zu Schleswig) veröffentlichte mit Erläuterungen Pfotenhauer in der Zeitschrift für Schleswig-Holstein-Lauenburg, Bd. VII (1877), S. 161 bis 168. Es gibt zwei Bildnisstiche des Heinrich von Rantzau mit dem Monogramm aus „I" über „M".

Der eine stellt den Statthalter in Halbfigur dar, im Profil nach rechts, im Pelz, mit beiden Händen ein Buch haltend, mit dem Elefantenorden. Monogramm links oben. Unterschrift: „Hinricus Rantzovius Vicarius Regius A° 1585. Aeta: 60". Plattengröße 7,2 zu 10,1 cm. Dieser Stich ist mir aus der „Genealogia Ranzoviana aedita anno domini 1587" „Helmaestadii Excudebat Jacobus Lucius Transylvanus", Bl. E 4, Rückseite, und aus Lindebergs „Hypotyposis Arcium, Palatiorum ... ab ... Henrico Ranzovio .. conditorum", Frankfurt 1592,



Abb. 27. Heinrich von Rantzau, Stich von Jakob Mores aus dem Jahre 1574. — Nach einem Abdruck von ausgedruckter und überarbeiteter Platte in Henninges, Genealogiae, Hamburg 1590, Bl. 54b. — Hoch 27 cm, breit 19,5 cm.



Abb. 28. Sog. Rantzauscher Humpen, 1582, im Besitz des Landrats v. Rumohr zu Plön. — Arbeit eines Kremper Meisters, das Bildnis des Heinrich v. Rantzau nach dem Stich von Jakob Mores. — Inschrift auf dem Humpen: Hinricus Rantzovius Regis Daniae Vicarius Dominus in Bredenberg Rantzovisholm Wandesburg Tuschenbeck Nutschow Redinstorf et Melbeck dono dedit Magdalenae filiae suae in testamento suo Anno Domini 1582 Anno aetatis 57

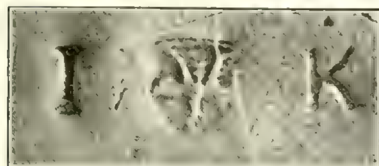


Abb. 29 Marke auf dem sog. „Rantzauschen Humpen" (vergrößert). In der Mitte das Wappen von Krempe

Seite 225, bekannt. Aus ersterem Werke wird der Stich von Nagler, Monogrammisten, Bd. IV, Nr. 1909, angeführt. Ich möchte bemerken, daß es Ausgaben der Genealogia Ranzoviana, Helmstadt, bei Jacob Lucius 1586 und 1587 gedruckt, gibt, die den Stich nicht enthalten. Aus dem zweiten Werk wird der Stich von A. Strunk, Samlinger til en bescrivende Catalog over Portraiter af Danske, Norske og Holstenere, Kopenhagen 1865, Seite 483 unter Nr. 2271 angeführt. Strunk kennt auch eine Holzschnittkopie des Stiches. Vgl. ebenda S. 484 Nr. 2272. Unter Nr. 2273 beschreibt Strunk dann eine späte Kopie in „Bircherodii Breviar. equestre", Kopenhagen 1704, pag. 20. — Natürlich kann der Stich von 1585 von Jakob Mores in dem Brief Rantzaus von 1582 nicht gemeint sein.

Der zweite Stich ist mir nur in einem späten schlechten Abdruck bekannt, der sich bei Hieron. Henninges, Genealogiae aliquot familiarum nobilium in Saxonia, Hamburg, Jacob Wolf, 1590, Bl. 54 b, aber nicht in allen Exemplaren befindet. In dem der Hamburgischen Stadtbibliothek und in den beiden der Kgl. Bibliothek zu Berlin z. B. ist er vorhanden, in dem des Hamburger Staatsarchivs und in dem der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek zu Kiel ist jedoch die betreffende Seite unbedruckt geblieben. Strunk in dem angeführten Werk „Samlinger usw.", S. 482 Nr. 2263, beschreibt einen Abdruck aus Ranzovii „Epigrammatum Historicus Liber", Antverpiae 1581, 4°, in dem Exemplar der Kgl. Bibliothek zu Kopenhagen, während er den bei Henninges nicht kennt. In den mir zugänglichen Ausgaben dieses Buches, Antwerpen 1581, in der Hamburger Stadtbibliothek und in der Kgl. Bibliothek zu Berlin ist nicht der Abdruck der Moresschen Platte, sondern nur eine Kopie vorhanden. Vgl. unten Nr. 3. Abb 27

Dieser zweite Stich ist der, auf den Rantzau in dem Briefe anspielt. Der Statthalter ist in Halbfigur, fast in Vorderansicht, in Rüstung und mit dem Elefantenorden dargestellt; links neben ihm der Helm; in einer Architektur — an den beiden Pilastern die Wappen seiner Vorfahren; oben und unten längere Inschriften, oben ein Spruch, beginnend „Fortior", unten lange Aufzählung der Würden usw., beginnend „Hinricus Rantzovius". Unten links „Anno Domini 1574", unten rechts „Anno Aetatis 49"; links davon das Monogramm. Plattengröße: 28,7 zu 21,5 cm.

Die Bildnisplatte bei Henninges, in dessen Werk übrigens noch die Stiche auf Bl. 25 b, 44 b, 48 b das Monogramm des Mores tragen, ist ganz ausgedruckt und überarbeitet. Der Kopf scheint älter gemacht zu sein, der Elefantenorden, den Rantzau erst am 3. Mai 1580 erhielt (vgl. Berlien, Der Elefantenorden, Kopenhagen 1846), ist auf einer ausgeschliffenen Stelle hinzugefügt.

Auf dieses Vorbild des Jakob Mores von 1574 gehen nun folgende Stiche, Holzschnitte und Silberarbeiten

direkt oder indirekt zurück, die ich chronologisch zu ordnen suche:

1. Silbernes Relief auf Schloß Breitenburg von 1577. Vgl. Haupt, Bau- und Kunstdenkmäler Schleswig-Holsteins (Kiel 1888), Bd. II, S. 452. Ich habe das Original noch nicht gesehen.

Abb. 28 u. 29 2. Der sog. Rantzausche Humpen, nach der Inschrift von Heinrich von Rantzau im Jahre 1582 durch testamentarische Bestimmung seiner Tochter Magdalene für den Todesfall geschenkt; im Besitz des Kgl. Landrats H. v. Rumohr zu Plön. Vgl. „Die Heimat", 14. Jahrgang (1904), S. 265. Der Humpen war als Nr. 1 ausgestellt unter den „Kunstschätzen aus schleswig-holstein. Adelsbesitz" im Donner-Schloß zu Altona, Sommer 1914. Abbildung im Katalog und im Schleswig-Holstein. Kunstkalender des Jahrg. 1912 S. 45. Auch die mit „Fortior" beginnende Inschrift und die Wappenpfeiler sind vorhanden. Es sollen noch mehrere Wiederholungen des Humpens existieren. Der in Altona ausgestellte trug die Meistermarke „I K" und das Beschauzeichen von Krempe. Herr Pastor Biernatzki ist aus Anlaß dieses Humpens den Kremper Goldschmieden vom Ausgange des 16. Jahrhunderts nachgegangen, einstweilen noch ohne sicheres Resultat für den Meister I. K. Die eigentlichen Goldschmiedeakten sind nicht mehr vorhanden. In den übrigen Akten kommt ein Goldschmied Hinrik Thomes (nachweisbar 1585—1593) und bald nach 1600 ein Goldschmied Peter Klüver vor. In Altona wird 1617 ein Joachim Koll aus Krempe Goldschmiedemeister, der seit 1602 in Hamburg lernte. Die Kolls sind angesehene Leute in Krempe gewesen, zwei waren Bürgermeister. Ihre Vornamen sind unter anderen Jacob, Jochim, Josias; ein in Krempe ansässiger Goldschmied unter ihnen war bei der Seltenheit der Berufsbezeichnungen in den vorhandenen Akten noch nicht festzustellen. Die Studien werden fortgesetzt.

3. Kupferstich in Heinrich Rantzaus „Epigrammatum historicus liber", Antwerpen, Christ. Plantin, 1581, Rückseite des Titels, und in einigen Exemplaren von Lindenbruchs Ausgabe des Adam von Bremen aus Rantzaus Bibliothek, Leiden 1595, Rückseite des Titels (Ausschnitt im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin; in dem Exemplar der Hamburgischen Stadtbibliothek z. B. ist die Rückseite des Titels unbedruckt). Ziemlich genaue, nur in den Architekturformen etwas veränderte verkleinerte Kopie des Originals von Jakob Mores. Auch dieselbe Altersbezeichnung und dasselbe Jahr (1574) sind angegeben, das Monogramm fehlt. Natürlich ohne den Elefantenorden. Die einzelnen Zeilen der unteren Inschrift sind so genau kopiert, daß die Einpassung im Original in die Schrifttafel hier zu einem willkürlichen Zeilenabbruch geführt hat. Der Stich kann uns einen Begriff geben, wie die Moressche Platte in ihrem Originalzustande aussah. Plattengröße: hoch 13 cm, breit 11,7 cm. — Es ist bereits oben bemerkt, daß Strunk den Originalstich des Mores als in demselben Werke vorhanden beschreibt.

4. Holzschnitt von 1583 in „Henrici Ranzovii Epitaphia in obitum patris", Leipzig 1584, Rückseite des Titelblattes, in Rantzaus „Catalogus imperatorum .. qui artem astrologicam amarunt", Leipzig 1584, ebenfalls Rückseite des Titels, im „Chronicon Alberti ... Stadensis", „e bibliotheca .. Henrici Ranzovii", Helmstadt, Jacob Lucius, 1587, und wohl sonst auch. Die Architektur ist vereinfacht, von den Inschriften sind nur die großen oben und unten vorhanden. Sonst ziemlich genaue, nicht sehr geschickte Kopie. Bezeichnung auf der Brüstung rechts „1583", links mit einer Holzschneidermarke in Form eines Kreuzes (zwei kreuzweise gestellte „I"?). Hoch 11,1 cm, breit 7,6 cm. Strunk, Samlinger, beschreibt diesen Holzschnitt S. 481, Nr. 2257.

5. Holzschnitt von 1584 in Lindeberg, „Hypotyposis arcium etc", Hamburg, Jacob Wolf, 1591, Bl. B 1, Rückseite. Der Holzschnitt ist eine ziemlich getreue Kopie des Moresschen Originals von mäßiger Geschicklichkeit. Die Inschriften sind mit übernommen, die Jahres- und Altersbezeichnungen sind verändert: „Anno domini 1584" und „Anno aetatis 50". Keine Künstlerbezeichnung. Hoch 15,4 cm, breit 10,9 cm.

6. Holzschnitt von 1585 in der „Genealogia Ranzoviana primum publicata Anno Domini 1585", Bl. C 4, Rückseite. In der mir vorliegenden Ausgabe findet sich die Genealogia ohne Seitenangabe angeschlossen an „Henrici Ranzovii .. Exempla, quibus astrologicae scientiae certitudo ... astruitur etc.", Köln 1585. Das gemeinsame Druckfehlerverzeichnis für „Exempla" und „Genealogia" beweist die Gemeinsamkeit von Druckort und Druckjahr. — Der Holzschnitt ist eine auch in der Architektur ziemlich treue, nicht sehr geschickte Kopie des Moresschen Originals. Die beiden großen Inschriften sind in Buchdruck eingefügt. Die Jahres- und Altersbezeichnung sind verändert „Anno Domini 1585" und „Anno Aetat. 60". Keine Künstlerbezeichnung. Der Elefantenorden fehlt hier, wie auch bei 3, 4 und 5. Hoch 16,6 cm, breit 12,8 cm. — Der bei Strunk, Samlinger, S. 483 unter Nr. 2266 angeführte Holzschnitt scheint mit diesem identisch zu sein.

7. Strunk, Samlinger, S. 482, Nr. 2264, führt aus der mir unbekannten Ausgabe der „Genealogia Ranzoviana", Leipzig 1585, einen 16,8 cm hohen, 12,7 cm breiten Holzschnitt an, der eine ziemlich getreue Kopie des Moresschen Stiches zu sein scheint, mit den Inschriften, der Jahres- und Altersangabe des Originals. Das Monogramm des Mores fehlt, dagegen scheint links das Monogramm des Holzschneiders aus A und

F zu stehen. Pfotenhauer, in dem angeführten Aufsatz, S. 164, erwähnt auch diesen Holzschnitt, verweist aber irrtümlicherweise auf die Helmstädter Ausgabe der Genealogia.

Abb. 30 8. Kupferstich von Heinrich Goltzius; Bartsch Nr. 182; Strunk, Samlinger, S. 481, Nr. 2256. — Abgedruckt in der „Genealogia Ranzoviana aedita anno domini 1587, cui nunc denuo additae sunt aliquot Ranzoviorum effigies ac imagines nonnullae partim a Goltzio et Hogenbergio, partim ab aliis artificibus cupro expressae", Helmstadt, Jacob Lucius, Bl. E 3, Rückseite; ferner in Henninges, Genealogiae, Hamburg 1590, Bl. 41 b und (nach Überarbeitung der Platte) in Lindeberg, Hypotyposis, Frankfurt 1592, S. 213. Die Anordnung im allgemeinen ist beibehalten, aber alles ist eleganter geworden; man vergleiche z. B. wie die rechte Hand in die Seite gestützt ist. Die beiden großen Inschriften sind geblieben, die Jahres- und Altersbezeichnungen sind fortgelassen. Monogramm des Goltzius rechts, an der Brüstung. Rantzau trägt den Elefantenorden, die Platte ist also sicher nach 1580 entstanden. Auch auf dem Titelblatt von Henninges, Genealogiae, wird Goltzius, dessen Signatur noch mehrere Stiche des Werkes tragen, ausdrücklich erwähnt „nec non imagines nonnullorum a Goltzio, Hogenbergio et aliis artificibus tum cupro quam ligno expressae et incisae". Plattengröße: hoch 18,1 cm, breit 13,9 cm.

9. Strunk, Samlinger, S. 483, Nr. 2265, führt einen Holzschnitt in der Kgl. Bibliothek zu Kopenhagen an, der mit dem unter 7. beschriebenen übereinzustimmen scheint, aber etwas abweichende Inschriften und die Bezeichnungen „Anno Domini 1590" und „Anno Aetatis 65" hat.

10. Holzschnitt von 1595 auf der Rückseite des Titelblatts eines bei Nicolaus Basse in Frankfurt a. M. erschienenen Druckes. (Ausschnitt im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin.) Hoch 15,6 cm, breit 11 cm. Ziemlich genaue Kopie des Moresschen Stiches, jedoch mit der Bezeichnung „Anno Domini 1595" („95" auf einem eingesetzten Stücke) und „Anno Aetatis 70" (diese Beischrift scheinbar ganz auf einem eingesetzten Stück). Strunk, Samlinger, S. 483, Nr. 2267.

11. Kupferstich von Philipp Galle in dessen „Imagines L doctorum virorum", Antwerpen 1595, Bl. 31 (Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin). Strunk, Samlinger, S. 481, Nr. 2258. Brustbild, nach Goltzius. Bildgröße: hoch 13,6 cm, breit 11,6 cm. Plattengröße: hoch 16,8 cm, breit 12 cm. Die Unterschrift beginnt mit den Worten: „Henricus Ranzovius. Ranzoviae cui non est cognita gloria gentis?"

12. Kupferstich ohne Jahr (um 1600), vermutlich von Domenicus Custos; in einem Sammelbande des Kgl. Kupferstichkabinetts zu Berlin, B i 184, Bl. 267. Brustbild, Kopf nach rechts; Kopie nach Goltzius. Oval in viereckiger Platte. Bildgröße: hoch 13,7 cm, breit 10,5 cm. Plattengröße: hoch 18 cm, breit 13 cm. Um das Oval ist ein Schriftband gelegt; die Inschrift beginnt „Sic Henrici oculos".



Abb. 30 Heinrich von Rantzau, Stich von Heinrich Goltzius nach Jakob Mores — Nach dem Abdruck in Henninges, Genealogiae, Hamburg 1590, Bl. 41 b. — Hoch 18,3 cm, br. 14 cm.

13. Kupferstich ohne Jahr (um 1600), Arbeit eines Mitgliedes der Familie Wierix, im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin (vgl. Alvin, Katalog des Oeuvre dieser Familie, Brüssel 1866, Nr. 2016). Ovales Brustbild, hoch 8,8 cm, breit 6,8 cm, nach Ausschnitt und Umschrift eine Kopie von Nr. 12; — also ein Urenkelkind des Stiches von Mores! Strunk, Samlinger, S. 482, Nr. 2262.

14. Strunk, S. 482, Nr. 2261. Ovales Brustbild, Stich in der Kgl. Bibliothek zu Kopenhagen, hoch 16 cm, breit 9,4 cm. Scheint nach der Beschreibung bei Strunk in diese Reihe zu gehören.

15. Strunk, Samlinger, S. 481, Nr. 2259: Stich in Bircherods „Breviarium equestre", Kopenhagen 1704. Nach Strunk Kopie nach Goltzius.

16. Stich von J. Folkema in „Portraits historiques des hommes illustres de Danemark“ (von Tycho Hofmann), 1746. Blatt mit den Bildnissen der Rantzaus in Medaillons; dabei auch Heinrich von Rantzau nach Goltzius. (Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin.)

17. Strunk, Samlinger, S. 482, Nr. 2260: Stich von J. Haas (1752 bis 1833) in „Brave danske Maends . . Eftermaele“ von C. P. Rothe. Nach Strunk Kopie nach Goltzius.

Auf der Ausstellung im Donner-Schloß in Altona, 1914, befand sich auch ein Gemälde auf Eichenholz, aus dem Besitz von Graf Christian zu Rantzau auf Rastorf, das auf den Stich des Mores zurückgeht (Katalog Nr. 193). Genauere Notizen über dieses Bild stehen mir nicht zur Verfügung.

Ich möchte darauf hinweisen, daß zwei andere Bildnisstiche des Heinrich von Rantzau, beide aus dem Jahre 1588, in der Wiedergabe des Kopfes dem Moresschen Stiche sehr nahe stehen.

Der eine dieser Stiche gibt das in ein Oval eingefügte Brustbild des Statthalters im Pelz, mit dem Elefantenorden. In die reiche Rollwerkumrahmung sind Wappen und Jagdszenen eingefügt. Unter dem Bild sind Verse eingraviert, die beginnen „Hactenus armatum nunc me sculpsere togatum“. Rechts unten „Anno Domini 1588. Aetatis suae anno LXIII“. Abdrucke bei Lindeberg, Hypotyposis, Frankfurt, 1592, S. 12, bei Henninges, Genealogiae, Bl. 75 a (Platte hoch 20 cm, breit 12,4 cm), und in „Henrici Ranzovii Calendarium“, Hamburg, Ernestus Jaudechius, 1594, Rückseite des Titels. Hier der untere Teil der Platte mit den Inschriften abgeschnitten. Gedruckte Überschrift „Effigies Henrici Ranzovii Togati“, Unterschrift „Anno domini 1594 Aetatis suae Anno LXIX“. Strunk, Samlinger, S. 484, Nr. 2274. Mit diesem Stich hängt eng zusammen: 1. Ein Stich auf dem Titelblatt von „Ranzovianum Calendarium“, Hamburg, Jacob Wolf, 1590. Ovales Brustbild auf quadratischer Platte (Bildgröße hoch 6 cm, breit 4,6 cm, Plattengröße hoch 6,6 cm, breit 6,4 cm), mit der gedruckten Unterschrift „Effigies Henrici Ranzovii Anno Christi 1590 Aetatis 65“. Genau sich anschließend an die genannte Vorlage, nur etwas verkleinert und enger im Ausschnitt. Joachim Mores hat in sein „Album academicum“ an der unten Anm. 35 erwähnten Stelle dieses Bildnis des Rantzau eingeklebt. — 2. Ein Holzschnitt auf der Rückseite des Titelblattes von Henrici Ranzovii „Diarium sive Calendarium Romanum“, Leipzig, Henning Gros, 1596, hoch 11,5 cm, breit 9,7 cm. Gedruckte Überschrift „Effigies Henrici Ranzovii Togati“, Unterschrift „Anno Domini 1596 Aetatis suae Anno LXXI“ u. a. Ovales Bildnis, Halbfigur, im Pelz, mit Elefantenorden; in der linken Hand ein Buch, die rechte auf die Brüstung gelegt. Der obere Teil ist dem Stich von 1588 nachgebildet, ebenso die Rollwerkumrahmung mit Wappen in den Ecken.

Der zweite Stich findet sich, zusammengefaltet, bei Henninges, Genealogiae, Bl. 40 b. Innerhalb einer Architekturumrahmung die Halbfigur des Statthalters, ebenfalls als „togatus“, auf dem Haupte trägt er hier einen Hut. Oben eine Inschrifttafel, beginnend mit den Worten „Forma quid hac simplex“. In der Architektur oben links, „Anno domini 1588“, rechts „Aetatis suae 63“. Höhe des Bildes 35,5 cm, Breite zirka 27 cm. Strunk, Samlinger S. 485, Nr. 2277, wo das Bildnis dem Franz Hoogenbergh, der in den achtziger Jahren in Hamburg arbeitete, zugeschrieben wird. Mit größerer Sicherheit werden wir dem Hoogenbergh die Bildnisse zuweisen, die den beiden Büchern, auf deren Titelblättern Hoogenbergh's Mitarbeit erwähnt wird (Henninges, Genealogiae und die Genealogia Ranzoviana, Helmstadt 1587), gemeinsam sind: das sind die Rundbildnisse bei Henninges, Genealogiae Bl. 18 b ff.

Auch bei der Darstellung des Heinrich von Rantzau in ganzer Figur und voller Rüstung, in einer Nische stehend, wie sie ein großes Blatt von Domenicus Custos in einem Werk von Jacob Schrenck von Notzing, von 1602 (Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin, B i 66), bietet und eine kleinere Kopie nach diesem Blatt (ebenda, Klebeband B i 289, Bl. 94) dürfte die Wiedergabe des Kopfes auf den Stich des Mores oder eine Kopie nach diesem zurückgehen.

Für die in dieser Anmerkung angeführten Drucke sind, soweit nichts anderes bemerkt ist, die Exemplare der Hamburger Stadtbibliothek benutzt — nur für die Genealogia Ranzoviana, Helmstadt 1587, das Exemplar der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek zu Kiel und für das „Ranzovianum Calendarium“, Hamburg 1590, das Exemplar in der Kgl. Bibliothek zu Berlin (S 820).

27. (S. 11.) Die bei Nagler, Monogrammisten, Bd. IV, S. 597, Nr. 1910 angeführten, mit Monogramm aus I und M bezeichneten Holzschnitte sind dem Jakob Mores zuzuweisen. Vgl. über das Monogramm auch Olsen, a. a. O., S. 5, 6. — Walther gibt in den Mitteilungen des Vereins für Hamb. Geschichte Heft XI (1888) S. 212 und Heft XIV (1891) S. 228 einige Ergänzungen. Von besonderer Wichtigkeit ist aber der Artikel von Frau Dr. Engel-Reimers, Mitteilungen des Vereins für Hamb. Geschichte Heft XXIX (1909) S. 292, in dem die Existenz der nach den Zeichnungen von Jakob Mores geschnittenen Holzstöcke in dem Sternschen Kabinett des Lüneburger Museums nachgewiesen wird. In dem handschriftlichen Katalog dieses Kabinetts hat Frau Dr. Engel-Reimers dann noch weitergehende, wichtige Ergebnisse, die noch nicht veröffentlicht sind, niedergelegt.

28. (S. 11.) Jakob Mores der Jüngere wurde selbst erst am 15. März 1611 als Bürger aufgenommen (II. Bürgerbuch S. 37), also dürfte der Bürge für Jan Diricks Jakob Mores der Ältere sein.

29. (S. 11.) Das bisher über Jan Diricks Bekannte ist von Raspe gut in Thiemes Künster-Lexikon, Bd. IX (1913), S. 326 zusammengestellt. Der Brief des Künstlers an den Rat, in dem er sich als „Burger" bezeichnet, ist vom 5. Jan. 1614 (nicht 1611) datiert. Zur Literatur füge hinzu: Zeitschrift des Ver. f. Hamb. Gesch., Bd. II, S. 494. Vgl. auch die folgende Anmerkung.

30. (S. 11.) Nagler, Monogrammisten, Bd. III, S. 878, Nr. 2185.

31. (S. 11.) Vgl. Henri Hymans „Le livre des peintres de Carel van Mander", Paris 1885, Bd. II, S. 104. Vgl. auch Hamburgisches Künstler-Lexikon, Hamburg 1854, S. 278 unter „de Vries".

32. (S. 11.) Konrad v. Hövelen „Der uhralten . . Deutschen Stadt Hamburg . . Hoheit", Lübeck 1668, S. 82, 83 (zu ergänzen, wie der Verfasser selbst sagt, durch Theodor Anckelmanns Inscriptiones . . urbis patriae hamburgensis, Heidelb. 1664). — Jakob Mores gehört als Hauseigentümer zu dem Kirchspiel S. Petri. Er erwirbt 1583 ein Wohn-Erbe gegenüber St. Johannis (Große Johannisstraße, etwa an der Stelle der heutigen Häuser Rathausmarkt 17 und 19), das erst nach dem Tode seiner Frau, 1635, auf die Kinder geschrieben wird; vgl. Haupterbebuch S. Petri im Archiv des Grundbuchamts Bl. 377. — 1586 erwirbt Jakob Mores zwei größere Anwesen am Dreckwall (Alter Wall), samt den an die Alster stoßenden Gärten und Höfen, und in der Nähe liegende freie Plätze beim Maria-Magdalenen-Kloster; auch diese Besitzungen werden erst 1635 auf die Kinder übertragen; vgl. Haupterbebuch S. Petri, Bl. 403 a (Biernatzki). — Aus der Anm. 46 erwähnten Citation des Kammergerichts von 1598, wo seine Wohnung bezeichnet wird „neben S. Johannis Kirchen uber belegen", geht hervor, daß Mores selbst das Haus in der Großen Johannisstraße bewohnte. — Zu dem Prediger an der Kirche S. Petri, David Wolder, wird Jakob Mores nähere Beziehungen gehabt haben, da er zu mehreren seiner Werke Illustrationen geliefert hat. — Ich möchte anfügen, daß zwei Bilder, die Vredeman de Vries bei einem viel späteren Aufenthalt in Hamburg nach van Mander für die Kirche S. Petri malte, „Christus von den Pharisäern aus dem Tempel vertrieben" und „Vertreibung der Händler aus dem Tempel", (Hymans a. a. O., S. 106) bis 1789 in der Kirche nachweisbar sind, dann verschwanden. Vgl. Suhr, Petri-Kirche, Hamb. 1842, S. 168. Dem Brand von 1842 sind sie also in der Kirche nicht zum Opfer gefallen. — Bereits während der Drucklegung macht mich Herr Dr. Goverts auf einen Artikel von Alfred Rohde über „Niederländische Maler in Hamburg" in den Hamburger Nachrichten vom 8. Sept. 1912 aufmerksam, in dem Rohde auch von den drei Gemälden von Vredeman de Vries in der Kirche S. Petri spricht. Das Bild für Jakob Mores will Rohde in einem von Suhr auf S. 168 erwähnten, 1789 aus der Kirche verschwundenen „Jüngsten Gericht" wiedererkennen. Ich kann dem nicht beipflichten.

33. (S. 12.) „Cimbricae Chersonesi Descriptio", 1597 von dem 72 jährigen Statthalter verfaßt; abgedruckt in E. J. de Westphalens Mon. inedita rer. German. Bd. I, S. 1—166. Die für Hamburg wichtigen Stellen in der Zeitschrift des Vereins f. Hamb. Gesch., Bd. III (1851) wiedergegeben; vgl. hier S. 256.

34. (S. 12.) Schon Lappenberg hat in den „Beiträgen zur älteren Kunstgeschichte Hamburgs", Zeitschrift d. Ver. f. Hamb. Gesch., Bd. V (1866), S. 286 die beiden Notizen bei Karel van Mander und bei Heinrich v. Rantzau in Zusammenhang gebracht. Bei Lappenberg verdruckt „1517" für „1597".

35. (S. 12.) „Inscriptio sepulchri illustris et generosi proregis Daniae, Henrici Ranzovii, patroni et amici familiae nostrae (dum fata sinebant) summi . ." Album academicum et apodemicum des Joachim Mores in der Lübecker Stadtbibliothek, Bd. I, Bl. 122.

36. (S. 12.) Die höchst lehrreichen Nachlaßinventare des Hans Mores (vom 11. Dezember 1630) und des Jakob Mores des Jüngeren (von 1649) befinden sich im Hamburger Staatsarchiv. Hier ist auch der Grundbesitz aufgezählt. Bei den Außenständen sind die zahlreichen fürstlichen Schuldner zu beachten. (Biernatzki.)

37. (S. 13.) Nyrop, Dansk Guldsmedekunst, Kopenhagen 1885, S. 39. — Olsen a. a. O. (vgl. S. 10a) S. 6; er liest „Moss".

38. (S. 13.) Olsen a. a. O. S. 4. — Hamb. Schriftstellerlex. Bd. V (1870), S. 317 u. 319. — Vgl. Anm. 36.

39. (S. 13.) Bei seiner Aufnahme als Bürger im März 1611 (Hbg. Staatsarchiv, II. Bürgerbuch, S. 37) wird Jakob Mores als „mercator" bezeichnet! (Mitteil. des Herrn Dr. E. Goverts.)

40. (S. 13.) Olsen a. a. O. S. 17.

41. (S. 14.) Hamb. Staatsarchiv. Cl. VIII. XXXI. 4. vom 30. Nov. 1605.

42. (S. 14.) Vgl. F. R. Martin, Dänische Silberschätze aus der Zeit Christians IV. zu Moskau, Stockholm 1900, Taf. 7, 8, 10 und die Erläuterungen dazu. — Filimonof, Beschreibung der Moskauer Rüstkammer (russisch), Taf. 196, mittlerer Pokal, Taf. 198, linker Pokal; Text Heft 2 (1884) S. 154 (Nr. 942), S. 155 (Nr. 943), S. 169 (Nr. 953); Heft 10 (1893) S. 44, 45 unter Nr. 466—468.

43. (S. 14.) Staatsarchiv Schleswig, Gottorfer Rentenkammerrechg. 1593, Beilage, u. 1594, Beilage.

44. (S. 14.) Wenn man die Lage bedenkt, in der sich der Herzog befand, indem er neben sich als Herrn des Landes den König von Dänemark sah, so bekommen die „reichsdeutschen" Silberwerke, der Adler und der Pokal, einen politischen Hintergrund. Als Holsteiner Herzog war Johann Adolf Reichsfürst — die Hilfe des Kaisers hat er auch in Fragen der Erbfolge in Anspruch genommen.

45. (S. 15.) Neocorus, Chronik, her. von Dahlmann, Kiel 1827, Bd. II, S. 362, zum Jahre 1599. Es scheint sich der Wortlaut, außer auf eine Kontribution für den Herzog, auch auf eine Umlage zu beziehen, um das Geld aufzubringen, das „Jakob Morss de Jubilerer" für die geschenkten Pokale zu fordern hatte. Walther (Mitt. des Vereins f. Hamb. Geschichte, Heft XIV, 1891, S. 228) scheint den Sinn falsch verstanden zu haben, in der irrigen Meinung, bei der Berliner Zeichnung sei Herzog Johann Adolf als Besteller bezeichnet.

46. (S. 15.) Hamb. Staatsarchiv. Akte des Kammergerichts. Prozeß zwischen Jakob Morss und Tobias Hoffmann, Zustellung vom 27. März 1598. (Biernatzki.)

47. (S. 15.) Freundliche Auskunft des Herrn Dr. John Böttiger in Stockholm.

48. (S. 15.) Hamb. Staatsarchiv. Akte des Kammergerichts. Prozess Pipans Erben gegen Jakob Moris Erben, Beilage. (Biernatzki.)

49. (S. 16). Jahrb. der Preuss. Kunstsamml., Bd. XI, 1890, S. 112.

50. (S. 16). Mitt. des Vereins f. Hamb. Geschichte, Heft XVII (1895) S. 285.

51. (S. 17). Lieboldt in der Zeitschrift d. Ver. f. Hamb. Gesch., Bd VII (1883), S. 401 ff. — Nach dem Aussterben der Schauenburger im Jahre 1640 ging deren Dritteil durch den Vertrag von Flensburg, 10. März 1641, auf die dänischen Könige über. Vgl. ebenda S. 406.

51a. (S. 22.) Vielleicht sind die merkwürdigen Bemühungen im Kleinodienbuch um die Kaiserkrone auf eine Anregung des Herzogs Johann Adolf zurückzuführen. Vgl. Anm. 44.

52. (S. 23). Hamb. Staatsarchiv. Inventar des Jakob Morss von 1649. (Biernatzki.)

53. (S. 24.) Allerdings müssen wir die Vorgeschichte dieser Vermählung in Betracht ziehen. Bereits als Christian neun Jahr alt war, soll zwischen den Vätern seine Vermählung mit Anna Catharina in Aussicht genommen worden sein. 1595 ging Christian auf Brautschau, nach Wolfenbüttel, nach Celle, und zum Schluß nach Halle, wo Anna Catharina sich damals aufhielt. Im folgenden Jahr wohnt diese, zusammen mit ihren Eltern, der Krönung Christians in Kopenhagen bei. Zur formellen Werbung kam es erst im August 1597, im November wurde die Hochzeit zu Hadersleben abgehalten. Vgl. R. Koser im Hohenzollern-Jahrbuch, Band X (1906), S. 11—13.

54. (S. 30.) Die Abbildung des Stiches nach einem Exemplar, das in des Joachim Mores „Album academicum et apodemicum" in der Lübecker Stadtbibliothek Bd. I. Bl. 34 b eingeklebt ist; der Stich fehlt bei Strunk, Bescr. Catalog over Portraiter af det Danske Kongehuus, Kopenh. 1882. — Der Stich von Willem de Passe bei Strunk a. a. O., Seite 52, Nr. 249.

55. (S. 35.) Ein Exemplar eingeklebt in des Joachim Mores „Album academicum et apodemicum", Bd. I, Bl. 158 a; ohne Künstlerbezeichnung.

56. (S. 36.) Vgl. Lund, Danske Malede Portraeter, Bd. VIII (Kopenh. 1902—07), S. 239 u. Tafel.

57. (S. 36.) Vgl. Lund, a. a. O., Bd. II, Rosenborg (Kopenh. 1897) S. 181. Das Bild in Rosenborg ist eine Kopie. Die Vorlage für die Abbildung des Gemäldes und des Ausschnittes mit dem Schmuck verdanke ich Herrn Direktor Emil Hannover zu Kopenhagen.

58. (S. 36.) Vgl. Bering Liisberg, Führer durch Rosenborg, deutsche illustrierte Ansgabe von 1903, S. 31. — Vgl. auch den Hahn-Anhänger, den Luthmer, nach einem Bildnis von 1604 zu Wörlitz, auf Taf. 10 seines Werkes „Goldschmuck der Renaissance", Berlin 1881, abbildet. — Tier-Anhänger auch im Grünen Gewölbe

zu Dresden; vgl. Sponsel, Führer von 1915, S. 287 f. u. Tafel XVII. — Vgl. die Abbildung eines Schmuckstücks in Form eines schreitenden Hahns aus der Zeit um 1600 im Wiener Hofmuseum bei Jul. v. Schlosser, Kunst- und Wunderkammern, Leipzig 1908, S. 79.

59. (S. 39.) Bei dem Anhänger „VIII. 297" im Grünen Gewölbe zu Dresden, mit einem aus Rubinen und Brillanttafelsteinen gebildeten Monogramm aus „H J G" (Herzog Johann Georg, kam 1611 zur Regierung) sind seitlich von dem Monogramm über zwei Brillanten links ein gelagerter Hirsch und rechts ein Drache im Feuer angebracht. Vgl. Sponsel, Führer von 1915, S. 273 f.

60. (S. 39.) Das Monogramm Jesu begegnet noch öfter in dem Bande: Bl. 31, 1 — Bl. 18, 3 — Bl. 30, 3 — Bl, 33. 3. Dieses Monogramm auf Anhängern anzubringen, scheint eine weitverbreitete Sitte gewesen zu sein. Luthmer a. a. O. bildet zwei derartige Stücke ab: Tafel 13, 3 u. Taf. 26, 2 nach Originalen des Bayr. Nationalmuseums zu München (Ende des 16. Jahrh.) — Ein schleswig-holsteinischer Adliger, Ewald Heesten, gibt seiner Tochter im Jahre 1613 einen Anhänger mit dem Jesusmonogramm aus Diamanten im Werte von 325 Rtlr. mit. Vgl. Bobé, Slaegten Ahlefeldts Historie, Bd. I (Kopenh.. 1912) S. LXXVIII. Diesen Nachweis verdanke ich Herrn v. Hedemann-Heespen auf Deutsch-Nienhof.

61. (S. 47.) Vgl. S. 12b. — Jakob Mores scheint die rein kaufmännische Seite des Goldschmiedeberufs bereits frühzeitig betrieben zu haben. „Jakop Moss jubilerer" wird er in der dänischen Rentmeister-Abrechnung für 1572 an der bereits Anm. 37 erwähnten, von Bernhard Olsen ausgehobenen Stelle genannt. Der gleichen ungewöhnlichen Bezeichnung als Juwelier begegneten wir ja auch bei Neocorus für 1599; vgl. Anm. 45. — Seine Witwe wird als „Jacobi Mors . . mercatoris . . vidua" in dem Anm. 19 angeführten Leichengedicht von 1635 bezeichnet.

BEILAGE 1: BRIEF VON A. C. WOLTERS AN PROF. JOHANN CHRISTIAN WOLF, BETREFFEND ERWERBUNG DER HANDSCHRIFT (IN DIE HANDSCHRIFT EINGEKLEBT UND ALS BL. 1 BEZEICHNET)

HOCHWOHLGEBOHRENER, HOCHGELAHRTER, HÖCHST ZU VEREHRENDER HERR PROFESSOR.

ICH nehme mir in aller Untherthanigkeit die Freiheit gegenwartiges Buch ihnen zu praesentieren, und bitte, daß Sie sich gütigst die Mühe nehmen wollen es durch zu sehen. Es ist dieses ein Alterthum von 200 Jahren und ein Ueberbleibsel von einer Kunst, die wir gänzlich verlohren haben, ich habe dieses Stück selbst mit aus Coppenhagen gebracht, wo ich es von einem Verehrer der Alterthümer mit der größten Mühe erhalten habe, und es haben mich wahre Kenner der Zeichenkunst und Mahlerey versichert, dass wenn ich die Inscription dazu hätte, dass es 100 und mehrere Thaler werth wäre, die Inscription aber habe ohngeachtet aller angewandten Mühe, nicht habhaft werden können. Es ist aber dieses, wie mir der Besitzer gesagt, eine Sammlung aller in dem Dänischen Schatze befindlichen Regalien, und es sollen Stücke darunter sein, die Hamburg selbst dem damahligen Konigen geschenkt hat, welches ich aber aus Mangel der Urkunde Dero hohe Einsicht überlasse, da mich aber einige Umstände zwingen, es zu verkauffen, so wünsche ich doch, daß es daß Glück haben möge, ihnen zu gefallen, in dem es zu bedauren wäre, wen ich mich genötigt sähe, ein Stück von so erstaunens würdiger Arbeit an jemanden zu überlassen, der es vielleicht niehmahls wieder ans Licht bringen würde, ich stelle es in Dero hohen Belieben, ob Sie mir drei Ducaten davor geben belieben, indem es vor einen Kenner und Liebhaber weit mehr werth ist

ich erwarte der Entschliessung und verharre Hochwohlgebohrener, Hochgelahrter, Höchst zu verehrender

Herr Professor

Dero unterthänigster Diener

A: C: Wolters

Hamburg, d. 31ten März 1768

An Sr: Hochwohl Gebohrnen

H. Wolff wohlverdienter Proffessor am Johannäo eigenhändig.

BEILAGE 2: KONSTRUKTION DES BANDES

VORBEMERKUNG. Der Einband ist aus Pergament über Pappe hergestellt und nur einfach mit einigen wagerechten, senkrechten und in der Diagonale laufenden eingeritzten Linien verziert. Die Stärke des Bandes (Rückenbreite) ist 2,5 cm.

Die einzelnen Blätter sind in dem Bande nur numeriert, soweit sie irgendwie mit Zeichnung, Malerei oder Schrift versehen sind; die dazwischen befindlichen leeren Blätter — die Schutzblätter aus Papier für die Malereien und die noch unbemalten Pergamentblätter — sind unnumeriert geblieben. Ich habe sie in dieser Zusammenstellung mit der Nummer des nächstvorhergehenden numerierten Blattes und Buchstaben bezeichnet.

Jedes Blatt, bei dem nicht ausdrücklich etwas anderes in der Zusammenstellung bemerkt ist, wird von mir als von vornherein in den Band eingeheftet angesehen. — Die Klammern bezeichnen die Blätter, die durch Heftung zusammengehören — gleichgültig, ob sie ein festes Ganzes bilden oder ob sie durch Klebung vereinigt sind. Im ersteren Falle sind die Linien durchgeführt, im letzteren punktiert.

Jedes Blatt, bei dem nichts anderes bemerkt ist, hat die durchschnittliche Größe des Bandes: 23,5 cm Breite, 35,5 cm Höhe. — Bei Größenangaben bedeutet die erstgestellte Ziffer die Ausdehnung des Blattes von links nach rechts, die zweite von oben nach unten; links und rechts, oben und unten sind hierbei nicht mit Rücksicht auf die Stellung der Malerei auf dem Blatte, sondern auf den Band selbst gebraucht.

W. = Wasserzeichen; für die Ziffern vgl. die Zusammenstellung auf S. 18.

Bl. 1, Pap. Später eingeklebter Brief des A. C. Wolters an Prof. Wolf vom 31. März 1768.

┌ *Bl. 2,* Pap., auf das Zeug geklebt ist, auf das dann wieder Papier geklebt ist, auf das dann in der Mitte ein 15 zu 28 cm großes Stück Papier mit der Dänenkrone geklebt ist. Der Rand ringsherum geschwärzt. Auf diesem Rande die Seite 1 angeführte Inschrift in silbernen und goldenen Buchstaben.

└ *Bl. 2a,* Pap., W. 1. Hängt mit dem unteren Bogen von Bl. 2 zusammen.

Bl. 3, Pap., auf das Leinwand geklebt ist, auf das dann Papier geklebt ist, mit der Dänenkrone und geschwärztem Rand. Auf dem Rand die Seite 1 angeführte Inschrift. In den Band eingeheftet mit Hilfe eines die Seitenbreite übersteigenden Falzes der Leinwand und des obersten Papiers. Da die Schwärzung sich auf diesem Falze fortsetzt, sieht man, daß dieselbe vor Einfügung in den Band erfolgt war. Wir können auf gleiches für Bl. 2 schließen.

Bl. 4, Perg., lose und kleineren Formats (11,3 zu 19 cm), auf der einen Seite Anhänger, auf der Rückseite flüchtige Skizzen.

Bl. 5, Pap., Blatt abweichenden Formats (13,5 zu 21,5 cm), später eingeklebt. Federskizzen von Perlen und Erläuterungen, in Schrift der Zeit um 1600.

Bl. 6, Pap., Blatt abweichenden Formats (12,5 zu 51 cm), zweimal gefaltet später eingeklebt. Umlege für Bischof Philipp Sigismund.

Bl. 6a, Pap., W. 2. An Falz.

Bl. 7, Pap., auf Leinwand. Von der Malerei (Kassette) ist am rechten Seitenrand etwas fortgeschnitten, weil sie für den Band zu groß war. Grund um diese Malerei herum geschwärzt. An Falz.

Bl. 7a, Pap., W. 2.

Bl. 8, Pap., auf das ein zweiter Bogen Papier mit Kaiserkrone geklebt ist. Malerei links etwas beschnitten. Der obere Bogen mit W., Braunschweig-Lüneburger Wappen. An Falz von Bl. 7a.

Bl. 8a, Pap., W. 3.

Bl. 9, Perg., 36 zu 35 cm, einmal gefaltet. Kaiserkrone. An Falz von Bl. 8a.

Bl. 9a, Pap., W. 3.

Bl. 9b, Pap., W. 3.

Bl. 9c, Pap., W. 2. An Falz.

Bl. 10, Perg., Krone. Rand oben und unten geschwärzt. An Falz.

Bl. 10a, Pap., W. 2. An Falz.

Bl. 10b, Pap., W. 2.

Bl. 11, Perg., 23,5 zu 102 cm, zweimal gefaltet. Umlege mit Anhänger, mit den Taten des Herkules. An Falz von Bl. 10b. Das Blatt braucht zwei Schutzblätter.

Bl. 11a, Pap., W. 1. An Falz von Bl. 12.

Bl. 12, Perg., zwei Blätter von 25 zu 18 und 25 zu 17 cm Größe aneinander geklebt und dann gemeinsam schwarz gerandet. Zwei Anhänger mit großem grünem und rotem Stein. Die Schwärzung auch des Falzes beweist die Herstellung des Randes vor der Einfügung in den Band.

Bl. 12a, Pap., an Falz von Bl. 13.

Bl. 13, Perg., ein Stück von 19 zu 28,5 cm Größe mit einem Anhänger, einer Kette und einer Umlege ist durch Anfügung eines Pergamentstückes vergrößert und mit diesem gemeinsam schwarz gerandet (vor der Einfügung in den Band); dann durch weitere Anfügung zweier Pergamentstreifen oben und unten auf die Seitengröße gebracht. In dem ursprünglichen Blatt ein Kniff, der seine frühere Aufbewahrung in einem Konvolut von kleinerem Formate beweist.

Bl. 13a, Pap., W. 2.

Bl. 14, Perg. Ein Stück von 19 zu 29,5 cm mit einem Haarschmuck (Diadem) ist durch Anfügung eines Pergamentstreifens unten und links auf Seitengröße gebracht. An Falz von Bl. 13a.

Bl. 14a, Pap., W. 2.

Bl. 15, Perg., ein Stück von 23 zu 16,5 cm Größe mit Anhänger, schwarz gerandet und ein Stück von 22,5 zu 19 cm mit Anhänger sind aneinander geklebt und dann an Falz von Bl. 14a gehängt. In dem umrandeten Pergamentstück Kniff wie bei Bl. 13.

Bl. 15a, Pap., W. 2.

Bl. 16, Perg., 5 Glieder einer Umlege, an breiten Falz von Bl. 17. Mit Kniff wie bei Bl. 13.

Bl. 16a, Pap., W. 1. Ebenfalls an Falz von Bl. 17.

Bl. 17, Perg., Anhänger mit „A. C." und Ring. Die seitliche Stellung auf dem Blatte — wenn man den breiten Falz mitrechnete, würde der Anhänger etwa in der Mitte des Blattes stehen — beweist die Herstellung der Malerei vor der Einfügung in den Band.

Bl. 17a, Pap., W. 2.

Bl. 18, Perg., 3 Anhänger mit Putto, Vase und Monogramm Jesu. Kniff wie bei Bl. 13; an Falz von Bl. 19.

Bl. 18a, Pap. An Bl. 18 angeklebt.

Bl. 19, Perg., 3 Anhänger mit Wolf und Schaf — Schlangenstab — gekreuzten Flöten. Das

Blatt gehört eng mit Bl. 18 zusammen, die Malereien sind ebenfalls wie bei jenem Blatt wohl vor Einfügung in den Band entstanden, wie schon die gleichmäßige Verschiebung der Malereien auf beiden Blättern nach der einen Seite hin beweist.

Bl. 19a, Pap., W. 2.

Bl. 20, Perg., Blatt von 22 zu 29 cm mit großem Haarschmuck, das aufgeklebt ist auf ein mit Falz eingefügtes Pergamentblatt.

Bl. 20a, Pap., W. 2.

Bl. 21, Perg., 3 Stücke von 14 zu 8 cm, von 22,5 zu 12 cm und von 14 zu 8 cm Größe sind auf ein Pergamentblatt des Bandes geklebt und dann im Band selbst mit schwarzer Umrahmung und schmalen roten Randstreifen versehen. Malereien: Anhänger mit Pfau, Hutagraffe, Anhänger mit Haifischzahn.

Bl. 22, Perg., 2 Anhänger (Frau mit Amor — Motiv aus Sanduhr, Herz, Bogen) in den Band selbst gemalt.

Bl. 22a, Pap., W. 2. — Der Falz von Bl. 20 hinter Bl. 22a zeigt deutliche Spuren, daß hier ein Pergamentblatt entfernt ist.

Bl. 22b, Pap., W. 2.

Bl. 23, Perg., 2 Anhänger mit Perseus und Andromeda und mit bogen- und pfeilähnlichem Motiv. Kniff wie bei Bl. 13. An Falz von Bl. 30.

Bl. 23a, Pap., W. 2.

Bl. 24, Perg., Blatt von 22,5 zu 64 cm, Umlege mit Anhänger mit Kriegsemblemen, auf ein Papierblatt geklebt und dann an Falz von Bl. 25 gehängt, einmal gefaltet.

Bl. 25, Perg., mit 3 Anhängern (Salamander und Hirsch — Amor und Herkules — Siegesgöttin mit gefesseltem Mann und Frau) nach ihrer Stellung auf der Seite wohl in das Buch selbst gemalt. An Falz.

Bl. 25a, Pap., W. 2.

Bl. 26, Perg., mit 3 Anhängern (Ritter zu Pferde über besiegtem Krieger — sechseckiger grüner Stein — Hahn als Pilger). Wohl nicht in das Buch selbst hineingemalt, aber mit der Bestimmung, in den bereits fertigen Band eingefügt zu werden, ebenso wie Bl. 27. Daher die Einfügung der Blätter 26 bis 27 durch Kleben statt durch Heften. — An Falz von Bl. 26a.

Bl. 26a, Pap., W. 4., mit Bl. 26 an Bl. 27 geklebt.

Bl. 27, Perg., mit 3 Anhängern (Wappen der Grafen von Ostfriesland — Rund mit Schwertern — Amor als Triumphator), vergl. die Bemerkung bei Bl. 26. Mit Bl. 26, 26a u. 27 an Falz von Bl. 28a geklebt.

Bl. 27a, Pap., W. 5.

Bl. 28, Perg., von 23 zu 55,5 cm (Perlenkette mit Anhänger) zweimal gefaltet; an Falz von Bl. 27a.

Bl. 28a, Pap., W. 5.

Bl. 28b, Pap.

Bl. 29, Perg., Blatt von 23 zu 92 cm (Große Umlege mit den Tugenden). Zweimal gefaltet, an Falz von Bl. 28b. (Das Blatt bedurfte nach Art seiner Faltung zweier Schutzblätter. Die Art des Falzes von Bl. 28b zeigt, daß hier das Papierschutzblatt für Bl. 30 entfernt ist.)

Bl. 30, Perg., mit 3 Anhängern (Monogramm aus C. H. Z. S. H. — Rund mit zwei Schwertern — Monogramm Jesu), wohl in das Buch selbst gemalt.

Bl. 30a, Pap., W. 2

Bl. 31, Perg., mit 3 Anhängern (Monogramm Jesu — Monogramm aus G. A. — Pelikan); der mittlere Anhänger auf einem ausgeschnittenen Stück Pergament gemalt und in das Buch geklebt, die beiden anderen Anhänger sind dann in dem Buche selbst hinzugefügt.

Bl. 31a, Pap., W. 2.

Bl. 31b, Pap., an Falz von Bl. 32 geklebt.

Bl. 32, Perg., 5 Glieder einer Umlege: fraglich, ob in den Band selbst gemalt — es sitzt etwas unglücklich im Raum —, oder mit dem Blatt im Band befestigt; vgl. auch S. 27.

Bl. 32a, Pap., W. 2.

Bl. 33, Perg., mit 3 Anhängern (Altes und Neues Testament; datiert 1602 — Monogramm aus C. H. Z. S. H. — Monogramm Jesu) in das Buch selbst gemalt.

Bl. 33a, Pap., W. 2, an Falz von Bl. 30a geklebt.

Bl. 34, Perg., 23,5 zu 70 cm (große Umlege mit Schauenburgischem Nesselblatt). Einmal gefaltet, aufgeklebt auf ein Papierblatt, W 2, das an Falz von Bl. 36a gehängt ist.

Bl. 35, Perg., 2 Anhänger (Reiter mit Sternschild — Schauenburgisches Nesselblatt), zwischen denen sich früher ein drittes eingeklebtes Schmuckstück befand, wie Eindrücke beweisen. Die vorhandenen Malereien sind in dem Band selbst angebracht.

Bl. 35a, Pap., W. 1, an Bl. 35 angeklebt.

Bl. 36, Perg., mit 2 Anhängern (schauenburgisches Wappen — Schauenburgisches Nesselblatt), neben denen Platz für ein drittes Schmuckstück gelassen ist. Die Malereien sind in dem Band selbst angebracht.

Bl. 36a, Pap., W. 2.

Bl. 36b, Perg., leer. Der Falz dieses Pergamentblattes ist bei Bl. 34 zwischen Papier und aufgelegtem Pergament vorhanden.

Bl. 37, Perg., 15 zu 56 cm (Perlenkette mit Beischrift). Einmal gefaltet, aufgeklebt auf ein Papierblatt mit W. 2.

Bl. 38, Perg., mit Vorzeichnung für zwei Hutagraffen.

Bl. 38a, Pap., W. 2.

Bl. 38b, Perg., leer.

Bl. 38c, Pap., W. 1, an Bl. 38b geklebt.

Bl. 39, Perg., mit 3 Anhängern (Sanduhr mit zwei geflügelten Frauengestalten — 8 Tafeldiamanten — Monogramm aus G. A.), in das Buch selbst hineingemalt.

Bl. 39a, Pap., W. 2.

Bl. 40, Perg., Vorzeichnung für ein Halsband.

Bl. 40a, Pap. W. 2.

Bl. 41, Perg., 13,5 zu 28 cm (Halsband), auf Papier geklebt mit W. 2, an Falz von Bl. 41a.

Bl. 41a, Pap., W. 2.

Bl. 41b, Perg., an Falz eingefügt.

Bl. 41c, Pap., W. 6., sein Falz eingefügt unter dem Papierschutzblatt des hinteren Deckels.

BEILAGE 3: VERZEICHNIS DER MALEREIEN NACH DER BLATTFOLGE, MIT NACHWEIS DER ABBILDUNGEN UND ERWÄHNUNGEN

Bl. 2. Kronenentwurf für Christian IV. Taf. 5 — S. 1a — 1b — 28b. — Vgl. S. 24a — 24b — 25b — 26b — Abb. 15.

Bl. 3. Kronenentwurf für Christian IV. Taf. 6 — S. 1a — 1b — 29a. — Vgl. S. 20b — 24a — 24b — 26b.

Bl. 4. Anhänger mit Jesusmonogramm, Phönix und Pelikan. Taf. 24, 2 — S. 39b. — Vgl. S. 26a.

Bl. 5. Perlenskizzen mit erläuternden Bemerkungen. S. 3a.

Bl. 6. Umlege für Philipp Sigismund, Bischof von Osnabrück. S. 9a — 9b — 32a.

Bl. 7. Kassette mit den Darstellungen des Abendmahls, des Gebets auf dem Ölberge, der Gefangennahme Christi. Taf. 1 — S. 28a. — Vgl. S. 20b — 21a — 27a — 27b — Abb. 13.

Bl. 8. Entwurf für Kaiserkrone. Taf. 2 — S. 2a — 2b — 28b. — Vgl. S. 27a — Anm. 51a.

Bl. 9. Entwurf für Kaiserkrone. Taf. 3 — S. 2a — 2b — 28b. — Vgl. S. 22a — 26a — Anm. 51a Abb. 19.

Bl. 10. Krone. Taf. 4 — S. 2b — 28b. — Vgl. S. 26a.

Bl. 11. Umlege mit großem Anhänger mit Taten des Herkules. Taf. 11, 2 — Taf. 17 — S. 32b — 33a — 37a — 37b. — Vgl. S. 26a.

Bl. 12, 1. Anhänger mit großem grünem Stein. Taf. 20, 3 — S. 34b. — Vgl. S. 26a.

Bl. 12, 2. Anhänger mit großem rotem Stein. Taf. 20, 1 — S. 34b. — Vgl. S. 26a.

Bl. 13, 1. Anhänger, in der Mitte Viereck aus Tafeldiamanten. Taf. 12, 1 — S. 34a. — Vgl. S. 26a.

Bl. 13, 2. Teil einer Umlege aus goldenen, steinbesetzten Ringen. Taf. 12, 2 — S. 31a — 31b. — Vgl. S. 26a.

Bl. 13, 3. Fünf Glieder einer Umlege, Rosettenform. Taf. 12, 3 — S. 32a — 32b. — Vgl. S. 26a.

Bl. 14. Haarschmuck (Diadem). Taf. 7 — S. 29a — 29b. — Vgl. S. 26b.

Bl. 15, 1. Anhänger mit zwei sitzenden Frauengestalten. Taf. 19, 1 — S. 37b. — Vgl. S. 26b.

Bl. 15, 2. Anhänger, acht kleinere Diamanten um einen großen achteckigen Diamanten. Taf. 19, 2 — S. 34a. — Vgl. S. 26b.

Bl. 16. Fünf Glieder einer Umlege, Rosettenform. Taf. 16, 1 — S. 32a — 32b. — Vgl. S. 26b.

Bl. 17, 1. Anhänger mit dem Monogramm A. C., für Anna Catharina von Dänemark. Taf. 34, 2 — S. 3a — 3b — 43b — 44a. — Vgl. S. 24a — 25a — 26a — 46a — 47b.

Bl. 17, 2. Ring mit großem Diamanten. S. 31a.

Bl. 18, 1. Anhänger mit Putto. S. 40b. — Vgl. S. 27a.

Bl. 18, 2. Anhänger mit Vase. S. 40b. — Vgl. S. 27a.

Bl. 18, 3. Anhänger mit Monogramm Jesu. S. 40b. — Vgl. S. 6b — 27a — Anm. 61.

Bl. 19, 1. Anhänger mit Wolf und Lamm. S. 40b — 41a. — Vgl. S. 27a.

Bl. 19, 2. Anhänger mit Schlangenstab. Taf. 27, 1 — S. 40b — 41a. — Vgl. 27a.

Bl. 19, 3. Anhänger mit Sanduhr und gekreuzten Flöten. Taf. 27, 2 — S. 40b — 41a. — Vgl. S. 6b — 27a.

Bl. 20. Großer Haarschmuck. Taf. 8 — S. 29b. — Vgl. S. 26b.

Bl. 21, 1. Anhänger mit Pfau. Taf. 21, 1 — S. 36a — 36b. — Vgl. S. 26a.

Bl. 21, 2. Hutagraffe mit grotesker Halbfigur. Taf. 9, 1 — S. 30a — 30b. — Vgl. S. 26a — 36b.

Bl. 21, 3. Anhänger mit Haifischzahn. Taf. 21, 3 — S. 36b — 37a. — Vgl. S. 26a.

Bl. 22, 1. Anhänger, gekrönte Frau mit Pfeil und Putto mit Bogen. Taf. 22, 2 — S. 6b — 38a. — Vgl. S. 25a — 26b.

Bl. 22, 2. Anhänger, Motiv aus Sanduhr, geflügeltem Herz und Bogen mit Pfeil. Taf. 30, 1 — S. 6b — 41b. — Vgl. S. 25a — 26b.

Bl. 23, 1. Anhänger mit Perseus und Andromeda. Taf. 23, 1 — S. 38a — 38b. — Vgl. S. 26b.

Bl. 23, 2. Anhänger mit bogen- und pfeilähnlichem Motiv. Taf. 30, 2 — S. 42a. — Vgl. S. 26b.

Bl. 24. Umlege mit Anhänger mit Kriegsemblemen. Taf. 10, 1 — Taf. 13 — S. 21b — 31b. — Vgl. S. 26b. — Abb. 17.

Bl. 25, 1. Anhänger mit Salamander (oder Drache) und Hirsch. Taf. 24, 1 — S. 39a 39b. — Vgl. S. 26b.

Bl. 25, 2. Anhänger mit Amor und Herkules. Taf. 23, 2 — S. 38b. — Vgl. S. 26b.

Bl. 25, 3. Anhänger, Siegesgöttin mit gefesseltem Mann und Frau. Taf. 24, 3 — S. 39a. — Vgl. S. 26b.

Bl. 26, 1. Anhänger, Ritter zu Pferde über besiegtem Krieger. Taf. 31, 1 — S. 43a — 43b. Vgl. S. 26b.

Bl. 26, 2. Anhänger mit großem sechseckigem grünem, rotumfaßtem Stein. Taf. 20, 2 — S. 34b — 35a. — Vgl. S. 26b.

Bl. 26, 3. Anhänger mit Hahn als Pilger. Taf. 21, 2 — S. 35a — 35b — 36a. — Vgl. S. 26b.

Bl. 27, 1. Anhänger mit dem Jungfrauenadler als Wappen der Grafen von Ostfriesland. Taf. 31, 3 — S. 4b — 42b. — Vgl. S. 24a — 25a — 26b — 47a.

Bl. 27, 2. Anhänger, Motiv der hinter einem Rund gekreuzten Schwerter. Taf. 31, 2 — S. 42b. — Vgl. S. 5a — 9a — 26b.

Bl. 27, 3. Anhänger mit Amor als Triumphator. Taf. 25, 1 — S. 38b — 39a. — Vgl. S. 5a 9a — 25a — 26b — 46b — 47a.

Bl. 28. Perlenkette mit Anhänger. Taf. 10, 3 — S. 33b — 34a. — Vgl. S. 26a.

Bl. 29. Umlege mit den Tugenden. Taf. 11, 1 — Taf. 16, 2 — S. 33a — 33b. — Vgl. S. 26b.

Bl. 30, 1. Anhänger mit Monogramm der Herzogin Christine, aus C. H. Z. S. H. Taf. 28, 1 S. 3b — 4b — 41a — 41b. — Vgl. S. 6a — 25a — 26b.

Bl. 30, 2. Anhänger, Motiv der vor einem Rund gekreuzten Schwerter. Taf. 34, 1 — S. 42a — 42b. — Vgl. S. 9a — 26b.

Bl. 30, 3. Anhänger, Monogramm Jesu. Taf. 29, 1 — S. 41a — 41b. — Vgl. S. 6b — 25a — 26b Anm. 60.

Bl. 31, 1. Anhänger, Monogramm Jesu zwischen Weinreben. Taf. 26, 1 — S. 40a. — Vgl. S. 6a 25a — 26b — Anm. 60.

Bl. 31, 2. Anhänger mit Monogramm aus G. A., vermutlich auf Gustav Adolf bezüglich. Taf. 26, 2 — S. 5a — 5b — 41a — 41b. — Vgl. S. 6a — 6b — 25a — 26b — 42a — 47a.

Bl. 31, 3. Anhänger mit Pelikan. Taf. 26, 3 S. 40a. — Vgl. S. 6a — 25a — 26b.

Bl. 32. Fünf Glieder einer Umlege, Rosettenform. Taf. 15 — S. 32a — 32b. — Vgl. S. 27a.

Bl. 33, 1. Anhänger von 1602 mit der symbolischen Darstellung des Alten und Neuen Testaments. Taf. 25, 2 — 39b — 40a. — Vgl. S. 3a — 9a — 25a — 26b.

Bl. 33, 2. Anhänger mit dem Monogramm der Herzogin Christine aus C.H.Z.S.H. Taf. 28, 2 S. 3b — 4b — 41a — 41b. — Vgl. S. 6a — 25a — 26b.

Bl. 33, 3. Anhänger mit dem Monogramm Jesu. Taf. 29, 2 — S. 41a — 41b. — Vgl. S. 6b — 25a — 26b — Anm. 60.

Bl. 34. Umlege mit großem Anhänger mit dem Schauenburgischen Nesselblatt. Taf. 10, 2 — Taf. 14 — S. 8a — 8b — 9a — 31b — 32a. — Vgl. S. 25a — 26b — 47a.

Bl. 35, 1. Anhänger, Reiter mit Sternschild. Taf. 33, 2 — S. 8a — 43a — 43b. — Vgl. S. 25a — 26b.

Bl. 35, 2. Anhänger, Schauenburgisches Nesselblatt auf herzförmiger Platte. Taf. 32, 2 — S. 8a — 43a. — Vgl. S. 25a — 26b.

Bl. 36, 1. Anhänger mit dem Schauenburgischen Wappen. Taf. 33, 1 — S. 7b — 43a — 43b. — Vgl. S. 25a — 26b.

Bl. 36, 2. Anhänger mit dem Schauenburgischen Nesselblatt. Taf. 32, 1 — S. 8a — 43a. — Vgl. S. 25a — 26b.

Bl. 37. Perlenkette mit Beischrift. S. 3a — 33b — Abb. 10. — Vgl. S. 24b — 26a.

Bl. 38, 1. Silberstiftvorzeichnung für eine Hutagraffe. S. 30b — 31a. — Vgl. S. 25b.

Bl. 38, 2. Vorzeichnung für eine Hutagraffe, mit der Feder nachgezogen. Taf. 9, 2 — S. 30b 31a. — Vgl. S. 25b.

Bl. 39, 1. Anhänger, Sanduhr zwischen zwei geflügelten Frauengestalten. Taf. 22, 1 S. 37b — 38a. — Vgl. S. 6b — 26b.

Bl. 39, 2. Anhänger, acht Tafeldiamanten. Taf. 19, 3 — S. 37a. — Vgl. S. 26b.

Bl. 39, 3. Anhänger mit Monogramm aus G. A., vermutlich auf Gustav Adolf bezüglich. S. 5a — 5b — 41a — 41b. — Vgl. S. 6a — 6b — 25a — 26b — 42a — 47a.

Bl. 40. Silberstiftvorzeichnung für ein Halsband. S. 33b. — Vgl. S. 25b.

Bl. 41. Halsband. Taf. 18 — S. 33b. — Vgl. S. 26a.

VERZEICHNIS DER ERWÄHNTEN NAMEN

Adolf XIII., Graf zu Schauenburg. S. 8b — 10b — 15b — (Schautaler) Anm. 11 — Abb. 8.

Adolf, Herzog zu Schleswig-Holstein. S. 3b — (Bildnisse) Anm. 7.

Altenstetter, David, Goldschmied in Augsburg. S. 2b — Anm. 5.

Altona, Donner-Schloß, Ausstellung von Kunstschätzen aus schleswig-holstein. Adelsbesitz, Sommer 1914. (Sog. Rantzauscher Humpen) Anm. 26 (S. 54, Nr. 2) — (Bildnis des Heinr. von Rantzau) Anm. 26 (S. 56a).

Alvin, Katalog des „Oeuvre" der Familie Wierix, Brüssel 1866. Anm. 26 (S. 55a, Nr. 13).

Amman, Jost, Wappen- & Stammbuch von 1589. Anm. 4.

Anna Catharina von Brandenburg, Gemahlin König Christians IV. von Dänemark. S. 3b — 24a — 25a — 31a — 43b — (Medaille) S. 3b — 29b — Anm. 6 — Abb. 3 — (Bildnis in Schloß Rosenborg) S. 4b — 29b — Anm. 9 — Abb. 6. — Vgl. auch Beilage 3, zu Bl. 17, 1.

Anna von Schleswig-Holstein, Gemahlin des Grafen Enno von Ostfriesland. S. 4b — 24a. — Vgl. auch Beilage 3, zu Bl. 27, 1.

Anckelmann, Theodor, Inscriptiones urbis patriae hamburgensis, 1664. Anm. 32.

Ansbach, Markgraf von. S. 10b.

Arnstadt (Wasserzeichen). Abb. 9.

Augusta von Dänemark, Gemahlin des Herzogs Johann Adolf zu Schleswig-Holstein. S. 14b.

Basel, Familie Heusler (Wasserzeichen). Abb. 9.

Basse, Nicolaus, Drucker in Frankfurt a. M. Anm. 26 (S. 55a, Nr. 10).

Baudous, Robert de, Bildnisstich des Prinzen Christian von Dänemark, 1609. S. 29b — Anm. 54 — Abb. 21.

Behncke, Wilhelm in Lehnerts „Geschichte des Kunstgewerbes". Anm. 5.

Berenbergische Genealogien im Hamburger Staatsarchiv. S. 12b — Anm. 17.

Berlien, „Der Elefantenorden", Kopenhagen, 1846. Anm. 26 (S. 53).

Berlin, Kgl. Bibliothek. (Leichenpredigt des Hermann Brenneck auf Christine von Schleswig-Holstein) Anm. 10 — (Exemplare von Henninges, Genealogiae, 1590) Anm. 26 (S. 53) — (Exemplar von Ranzovii, Epigramm. histor. liber, Antw. 1581) Anm. 26 (S. 53) — (Exemplar des Calendarium Ranzovian., Hamb. 1590) Anm. 26 (S. 56b).

Berlin, Kgl. Kunstgewerbemuseum. (Bild von Mozart im Pommerschen Kunstschrank) Anm. 8.

Berlin, Kgl. Kunstgewerbemuseum, Bibliothek. (Zeichnungen von Jakob Mores, Allgemeines) S. 10a — 17 bis 23 — 29a — Anm. 14 — (Zeichn. 1452, Kanne für Friedrich II.) S. 13b — (Zeichn. 1461, Riesenpokal mit der Justitia für Herzog Johann Adolf) S. 15a — Anm. 45 — (Zeichn. 1462, Pokal für den Grafen zu Schwarzburg) S. 16b — (Zeichn. 1463, Riesenpokal mit dem Reichsadler für Herzog Johann Adolf) S. 14b — Anm. 44 — (Zeichn. 1466, Kanne für Friedrich II.) S. 13b — (Zeichn. 1467, Flasche mit Actäon für Graf Adolf zu Schauenburg) S. 15b — (Zeichn. 1469, Riesenpokal, Papier mit „R"-Wasserzeichen) S. 17b — (Zeichn. 1470, Taufbecken für Friedrich II.) S. 13a — 21a — Abb. 12 — (Zeichn. 1473, Laden mit Tischzeug) S. 14a — 14b — 15b — 19b — (Zeichn. 1475, Truhe für Herzog Johann Adolf, mit Künstlerbezeichnung) S. 10a — 14b — 20a — Anm. 15 — (Zeichn. 1476, Kaminbock mit Schauenburger Wappen) S. 15b — 19b — (Zeichn. 1478, Bauer als Schalenträger, mit Bezeichnung „1600") S. 10a — (Zeichn. 1481, Adler mit Kaiserkrone, für Herzog Johann Adolf) S. 14b — 22a, b — Anm. 44 — Abb. 11 — Abb. 18 — (Zeichn. 1482, Hirschkuh für Herzogin Christine) S. 15a — (Zeichn. 1483, Hirschkuh für Herzogin Christine) Abb. 14 — (Zeichn. 1487, Norwegischer Löwe) S. 15a — (Zeichn. 1488, Norwegischer Löwe für Herzog Karl von Schweden) S. 15a, b — (Zeichn. 1491, Elefant für Friedrich II.) S. 13a — 19b — (Zeichn. 1493, Pelikan mit Wappen der Herzöge zu Schleswig-Holstein) S. 15a — (Zeichn. 1494, Wandschild) S. 19b — (Zeichn. 1495, auf der Rückseite Skizze für Kette) S. 21b — Abb. 16 — (Zeichn. 1497 u. 1498, zwei Pferde mit Liebesgöttern, für Graf Adolf zu Schauenburg) S. 15b — (Zeichn. 1504, Dreimaster mit dem Wappen der Herzöge zu Schleswig-Holstein) S. 15a.

Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett. S. 10 — (Bildnisse des Heinrich von Rantzau) Anm. 26 (S. 54a, Nr. 3 — 55a, Nr. 10 u. 11 — 55b, Nr. 12 u. 13 — 56a, Nr. 16 — 56b).

Biernatzki, Johannes, Hamburg. S. 11a — 14a — 14b — 15a — 49, Vorbemerkung — Anm. 18 — 21 — 22 — 23 — 24 — 25 — 26 (S. 54a, Nr. 2) — 32 — 36 — 46 — 48 — 52.

Billwärder bei Hamburg, Landsitz der Mores. S. 12b.

Bircherod, Breviarium equestre, Kopenhagen 1704. Anm. 26 (S. 53 u. S. 55b, Nr. 15).

Bobé, Slaegten Ahlefeldts Historie, Kopenhagen 1912. Anm. 60.

Böttiger, Dr. John, Stockholm. Anm. 47.

Braunschweig. S. 11b.

Braunschweig-Lüneburg, Herzöge zu. S. 8b — 9a — 9b — 15b — (Wasserzeichen mit deren Wappen) S. 62, bei Bl. 8.

Breitenburg, Schloß in Holstein. (Silberplatte mit dem Bildnis Heinrichs v. Rantzau) Anm. 26 (S. 54a, Nr. 1).

Bremen. S. 18a — (Erzbischof von —) S. 10b — 14a — 14b — 15a.
Brenneck, Hermann, Leichenpredigt auf Herzogin Christine, 1605. S. 7b — Anm. 10.
Briquet, „Les Filigranes", Paris 1907. S. 17b — 18a — Abb. 9.
Brockhaus, „Konversations-Lexikon", für „Schwertorden". Anm. 13.
Bunge, „Der Orden der Schwertbrüder", Leipzig 1875. Anm. 13.

Celle. Anm. 53.
Christian IV., König von Dänemark. S. 1a — 1b — 3b 4b — 10a — 10b — 11b — 13b — 14a — 14b — 15b — 16b — 24a — 24b — 28b — 29a — 29b — 30a — Anm. 6 — 9 — 53 — Abb. 22. — Vgl. auch Beilage 3 zu Bl. 2 u. 3.
Christian, Prinz von Dänemark, Sohn Christians IV. S. 29b — 36a — Abb. 21 — Abb. 24.
Christian II., Kurfürst zu Sachsen. S. 14a.
Christian Günther der Ältere, Graf zu Schwarzburg und Honstein. S. 16b.
Christine von Schleswig-Holstein, Gemahlin König Karls IX. von Schweden. S. 5a.
Christine von Hessen, Gemahlin Herzog Adolfs zu Schleswig-Holstein. S. 3b bis 7b — 8b — 14b — 15a — 25a — 35b — 38a — 41a — 42b — Anm. 10 — (Bildnisse in Eutin und Schwerin) S. 3 — Anm. 7 — Abb. 4. — Folgende Schmuckstücke im Kleinodienbuch sind mit der Herzogin Christine in Zusammenhang gebracht worden: Bl. 22, 1 u. 2; 27, 1—3; 30, 1—3; 31, 1—3; 33, 2 u. 3; 39, 1 u. 3. Vgl. Beilage 3 für diese Schmuckstücke.
Christoph, Herzog zu Mecklenburg und Bischof von Ratzeburg. S. 10b.
Cirksena-Wappen. S. 4b. Vgl. auch Beilage 3 zu Bl. 27, 1.
Custos, Domenicus. (Bildnisstiche des Heinrich von Rantzau) Anm. 26 (S. 55a, Nr. 12 u. S. 56b).

Dänemark (Könige). Vgl. Anna Catharina — Christian IV. — Friedrich II. — Sophie — (Rentmeisterberichte) S. 2a — 13a — Anm. 37 — 61.
Diricks, Jan, Goldschmied und Kupferstecher zu Hamburg. S. 11a — 11b — Anm. 28 — 29.
Dithmarschen. S. 15a — Anm. 45.
Dresden, Grünes Gewölbe, Schmuckstücke. Anm. 58 — 59.

Edzard, Graf von Ostfriesland. S. 4b.
Eiderstedt. S. 15a.
Elisabeth von Braunschweig-Lüneburg, Gemahlin des Grafen Adolf XIII. zu Schauenburg. S. 8b — 9b — 10b.
Elisabeth von Dänemark, Gemahlin des Herzogs Heinrich Julius zu Braunschweig-Lüneburg. S. 15b.
Elisabeth von Schweden, Gemahlin des Herzogs Christoph zu Mecklenburg. S. 10b.
Engel-Reimers, Frau Dr., Hamburg. Anm. 27.
Enno, Graf von Ostfriesland. S. 4b — 24a.
Erich XIV., König von Schweden. Anm. 13.
Ernst III., Graf zu Schauenburg. S. 8b — (Schautaler) Anm. 11.
Eutin, Schloß. (Bildnisse des Herzogs Adolf und der Herzogin Christine) S. 3 — 35b — Anm. 7 — Abb. 4.

Ferdinand I., Deutscher Kaiser. (Siegel) Anm. 3.
Filimonof, Beschreibung der Moskauer Rüstkammer (russisch). Anm. 42.
Fiuren, Didrik, Goldschmied in Odense. S. 2a — Anm. 2 — Abb. 1.
Folkema, J., Stich mit Bildnissen der Familie Rantzau. Anm. 26 (S. 56a, Nr. 16).
Frederiksborg, Schloß bei Kopenhagen. (Silberaltar) S. 13b — 14a.
Friedrich III., Deutscher Kaiser. (Siegel und Grabmal) Anm. 3.
Friedrich II., König von Dänemark. S. 10a — 10b — 11a — 13a — 13b — 16a — 21a.
Friedrich I., König von Schweden. Anm. 13.
Friedrich Christian, Prinz von Dänemark, Sohn Christians IV. S. 30a.

Galle, Philipp. Bildnisstich des Heinrich von Rantzau. Anm. 26 (S. 55a, Nr. 11).
Goltzius, Heinrich. Bildnisstich des Heinrich von Rantzau. Anm. 26 (S. 55a, Nr. 8 u. 11 — S. 55b, Nr. 12 u. 15 — S. 56a, Nr. 16 u. 17) — Abb. 30.
Gossler, Hamburger Familie. S. 12b.
Gottland. (Wappen) S. 15b.
Goverts, Dr. Ernst, Hamburg. S. 11b — Anm. 16 — 17 — 18 — 19 — 20 — 32 — 39.
Grünenberg, Conrad von, Wappenbuch von 1483. Anm. 3.
Gustav I. Vasa, König von Schweden. S. 15b — Anm. 13.
Gustav II. Adolf, König von Schweden. S. 5b — 25a. Vgl. auch Beilage 3, zu Bl. 31, 2 u. 39, 3.

Hadersleben. Anm. 53.
Hainhofer, Philipp, Augsburg. Anm. 5 — 8.
Halle. Anm. 53.
Hamburg. (Grundstück in der Deichstr.) Anm. 17 — (Grundstück am Dreckwall, heute Alterwall) Anm. 32 — (Grundstück in der Garbraderstr.) Anm. 17 — (Grundstück in der Großen Johannisstr.) Anm. 32 — (Mortzenhaus, am Alten Wandrahm) S. 12b — (Mortzenhof, in der Nähe des Strohhauses) S. 12b

(Schauenburger Hof) S. 17a — Anm. 51 — (S. Petri, Gemälde von Vredeman de Vries) S. 11b — Anm. 32.

Hamburg, Archiv des Grundbuchamts. (Haupterbebuch S. Petri) Anm. 32.

Hamburg, Staatsarchiv. (Akten des Goldschmiedeamts, Jungenbuch) Anm. 18 — 20 — 25 — (Akten des Goldschmiedeamts, Morgensprachenbuch) Anm. 16 — 20 — 21 — 23 — (Akten des Kammergerichts, Prozeß zwischen Jacob Morss und Tobias Hoffmann) Anm. 32 46 — (Akten des Kammergerichts, Prozeß Pipans Erben gegen Jacob Moris Erben) Anm. 48 — (Beneke's Notizen im Convolut „Fam. Mors") Anm. 17 — (Berenbergische Genealogien) S. 12b — Anm. 17 — (I. Bürgerbuch) S. 11a — (II. Bürgerbuch) Anm. 28 — 39 (Englandfahrer, Rechnungsbuch) Anm. 23 — (Erbebuch Catharinae) Anm. 16 — 17 — (Erbebuch Nicolai) Anm. 17 — (Erbebuch Petri) Anm. 17 — (Kämmereirechnungen) Anm. 17 — 22 — (Nachlaßinventare des Hans Mores und des Jakob Mores des Jüngeren) S. 12b — 23b — Anm. 36 — 52 — (Rentenbuch Nicolai) Anm. 16 — 17 — (Rentenbuch Petri) Anm. 18 — (Cl. VIII XXXI. 4, vom 30. Nov. 1605) Anm. 41 — (Cl. VII D F Nr. 3, Legationskosten) S. 18a.

Hamburg, Staatsarchiv. (Bibliothek, Exemplar von Henninges, Genealogiae, 1590) Anm. 26 (S. 53).

Hamburg, Stadtbibliothek. (Cod. Ms. 1a in scrinio, Kleinodienbuch des Jakob Mores) überall; vgl. für die Stellen über die einzelnen Malereien Beilage 3 — (Exemplar von Ranzovii Epigr. histor. liber, Antw. 1581) Anm. 26 (S. 53) — (Exemplar von Henninges, Genealogiae, 1590) Anm. 26 (S. 53) — (Exemplar von Lindenbruch, Adam von Bremen, Leiden 1595) Anm. 26 (S. 54a, Nr. 3) — (Leichengedicht auf Engel Mores) Anm. 19 — 61 — (Bücher mit Bildnissen des Heinrich von Rantzau) Anm. 26 (S. 56b).

Hamburger literarische und kritische Blätter, 1857. S. 1a.

Hamburgisches Künstler-Lexikon, 1854. S. 47b — (de Vries) Anm. 31.

Hamburgisches Schriftsteller-Lexikon, Bd. V, 1870. (Mores) Anm. 38.

Hamburgische Geschichte, Verein für, Zeitschrift. (Bd. II, 1847, S. 494, Prospekt des Jan Diricks) Anm. 29 — (Bd. III, 1851, S. 256, Rantzau über Bild in S. Petri) Anm. 33 — (Bd. V, 1866, S. 286, Lappenberg in den „Beiträgen" über Bild in S. Petri) Anm. 34 — (Bd. VII, 1895, S. 401, Lieboldt über Schauenburger Hof) Anm. 51 — (Bd. VII, 1895, S. 539, Sillem über Niederländer in Hamburg — Fam. Mors) Anm. 17.

Hamburgische Geschichte, Verein für, Mitteilungen. (Heft XI, 1888, S. 212, Walther über Monogramm I. M.) Anm. 27 — (Heft XIV, 1891, S. 228, Walther über Stiftung der Dithmarscher an Johann Adolf und über Monogramm I. M.) Anm. 45 u. 27 — (Heft XVII, 1895, S. 285, F. Voigt über die Festlichkeiten von 1603) Anm. 50 — (Heft XXIX, 1909, S. 292, Frau Engel-Reimers über Monogramm I. M.) Anm. 27.

Hannover, Emil, Kopenhagen. S. 75, Vorbem. — Anm. 57.

Haupt, Bau- und Kunstdenkmäler Schleswig-Holsteins, Bd. II, 1888. Anm. 26 (S. 54a, Nr. 1).

Hedemann-Heespen, Paul Christ. von, auf Deutsch-Nienhof. Anm. 60.

Hedwig von Dänemark, Gemahlin des Kurfürsten Christians II. zu Sachsen. S. 14a.

Hedwig von Hessen, Gemahlin des Grafen Ernst III. zu Schauenburg. S. 8b.

Heesten, Ewald von. Anm. 60.

Hefner-Alteneck, Deutsche Goldschmiedewerke, 1890. S. 31a — 45b.

Heinrich III. von Lauenburg, Erzbischof von Bremen. S. 10b.

Heinrich Julius, Herzog zu Braunschweig-Lüneburg. S. 15b.

Henninges, Hieron., Genealogiae aliquot familiarum nobilium in Saxonia, Hamburg 1590. S. 7b — Anm. 26 (S. 52b — 53 — 55a, Nr. 8 — 56a — 56b) — Abb. 7 — Abb. 27 — Abb. 30.

Hepp, Sebastian. (Bildnisse des Herzogs Philipp und der Herzogin Sophie zu Stettin) Anm. 8 — Abb. 5.

Heseke, Verwandte der Familie Mores. Anm. 17.

Heusler, Papierfabrikanten in Basel. Abb. 9.

Hirth, Kulturhistor. Bilderbuch, Bd. III. Abb. 20.

Hövelen, Konrad von, Der uhralten Stadt Hamburg Hoheit, 1668. Anm. 32.

Hoffmann, Tobias, Hamburg. (Prozeß gegen Jacob Mores) Anm. 46.

Hofmann, Tycho, Portraits historiques de Danemark, 1746. Anm. 26 (S. 56a, Nr. 16).

Hoogenbergh, Franz. (Bildnisse in Rantzauschen Büchern) Anm. 26 (S. 55a, Nr. 8 — 56b).

Hymans, Henri, Ausgabe des Karel van Mander, 1885, Anm. 31 — 32.

Jessen, Dr. Peter, Berlin. S. 75, Vorbem. — Anm. 14.

Johann IV., Herzog von Mecklenburg. S. 15a.

Johann der Ältere, Herzog zu Schleswig-Holstein. S. 13a.

Johann Adolf, Herzog zu Schleswig-Holstein. S. 10b — 14a — 14b — 15a — 15b — 16b — 22b — Anm. 44 — 45 — 51a.

Johann Friedrich, Herzog zu Schleswig-Holstein, Erzbischof von Bremen. S. 14a — 15a.

Johann Georg, Herzog zu Sachsen. Anm. 59.

Isaaksz, Pieter, Doppelbildnis von Christian IV. und seiner Gemahlin, Rosenborg. S. 4b — Abb. 6.

Julius, Herzog zu Braunschweig-Lüneburg. S. 10b.

Karl IV., Deutscher Kaiser. (Siegel) Anm. 3.
Karl V., Deutscher Kaiser. (Siegel) Anm. 3 — 4.
Karl IX., König von Schweden. S. 5a — 15a — 15b.
Kiel, S. 4a.
Kiel, Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek (Exemplar von Henninges, Genealogiae, 1590) Anm. 26 (S. 53) — (Exemplar der Genealogia Ranzoviana, Helmstadt, 1587) Anm. 26 (S. 56b).
Kiel, Historische Landeshalle für Schleswig-Holstein. S. 75, Vorbemerkung.
Kilian, Lucas. Bildnisstich der Herzogin Sophie zu Stettin. S. 4b — Anm. 8 — Abb. 5.
Klüver, Peter, Goldschmied in Krempe. Anm. 26 (S. 54a, Nr. 2).
Koll, Familie in Krempe. Anm. 26 (S. 54a, Nr. 2).
Koll, Joachim, Goldschmied in Altona. Anm. 26 (S. 54a, Nr. 2).
Königstein a. d. Elbe. (Papierfabrik.) Abb. 9.
Kopenhagen. S. 1a — 60a — Anm. 53.
Kopenhagen, Kgl. Bibliothek. (Exemplar von Ranzovii epigrammatum histor. liber, Antw. 1581) Anm. 26 (S. 53) — (Bildnisse des Heinrich von Rantzau) Anm. 26 (S. 55a, Nr. 9 und S. 55b, Nr. 14).
Kopenhagen, Schloß Rosenborg. (Doppelbildnis von Christian IV. und Anna Catharina, von Pieter Isaaksz) S. 4b — 29b — Anm. 9 — Abb. 6 — (Bildnis der Magdalene Sibylla von Sachsen, nach Karel van Mander) S. 36a — Anm. 57 — Abb. 24 u. 26 — (Krone Christians IV.) S. 1b — 2a — 29a Anm. 2 Abb. 1 — (Anhänger in Tierform) S. 36a — Anm. 85 — (Gebetbuch der Kirstine Munk) Anm. 9 — (Saer-Udstilling paa Riddersalen, 1915) Anm. 2.
Kopstede, Goldschmiedefamilie in Hamburg. S. 10a (Hans und Eitzen Kopstede) Anm. 18.
Koser, R., Hohenzollern und Oldenburg-Schleswig-Holstein, 1906. Anm. 53.
Krempe. S. 14a — (Goldschmiede) Anm. 26 (S. 54a, Nr. 2) — (Beschauzeichen) Abb. 29.

Lange, Chr., Samml. schlesw.-holsteinischer Münzen u. Medaillen, Berlin, 1908 u. 1912. Anm. 6 — 11 — Abb. 8.
Lappenberg, Beiträge zur älteren Kunstgesch. Hamburgs, 1866. Anm. 34.
Leitner, Werk über die Wiener Schatzkammer, 1870. Anm. 5.
Lessing und Brüning, Der Pommersche Kunstschrank, 1905, Anm. 8.
Lieboldt, Jurisdiktion im Schauenburgischen Hofe, 1883. Anm. 51.
Limmer, Phil., Hamburg. S. 1a.
Liisberg, B., Führer durch Rosenborg, 1903. Anm. 9 — 58.
Lindeberg, Hypotyposis arcium, palatiorum . . ab Henrico Ranzovio conditorum, Frankf. 1592. Anm. 26 (S. 52b 54b, Nr. 5 55a, Nr. 8 56a).
Lindenbruch, Ausgabe des Adam von Bremen aus Rantzaus Bibliothek. Leiden 1595. Anm. 26 (S. 54a, Nr. 3).
Lübeck. S. 18a.
Lübeck, Archiv. (Siegel der Schauenburger Grafen) Anm. 12.
Lübeck, Stadtbibliothek. S. 75, Vorbem. — (Album academicum et apodemicum des Joachim Mores) S. 12a — Anm. 6 — Anm. 26 (S. 56a) — 35 — 54 — 55.
Lüneburg, Museum, Sternsches Kabinett. (Holzstöcke des Jakob Mores) Anm. 27.
Lund, Danske malede Portraeter. (Bd. II, Rosenborg, 1897) Anm. 9 — 57 — (Bd. VIII, 1902—1907) Anm. 56.
Luthmer, Goldschmuck der Renaissance, 1881. Anm. 58 — 60.

Magdalene Sibylla von Sachsen, Gemahlin des Prinzen Christian von Dänemark. S. 36a — Abb. 24 u. 26.
Mander, Karel van, holländischer Maler und Schriftsteller. S. 11b — 12a — Anm. 31 — 32 — 34.
Mander, Karel van, Enkel des Vorhergehenden, Maler in Kopenhagen. S. 36a — Anm. 57 — Abb. 24 u. 26.
Marabini, Edmund, Die Papiermühlen in Nürnberg, 1894. S. 18a — 18b — Abb. 9.
Mars, Jacob. (Erwähnung in den Dänischen Rentmeisterberichten) S. 13a — Anm. 37.
Martin, F. R. Dänische Silberschätze aus der Zeit Christians IV. zu Moskau, 1900. Anm. 42.
Maximilian I, Deutscher Kaiser. (Siegel) Anm. 3.
Maximilian II, Deutscher Kaiser. (Siegel) Anm. 3.
Meineken, Heigen, Freund des Jakob Mores in Lübeck. S. 15b — Anm. 48.
Meister I. D., Hamburger Kupferstecher. S. 11b Anm. 30.
Meister I. K., Goldschmied in Krempe. Anm. 26 (S. 54a, Nr. 2) — Abb. 28 u. 29.
Meister I. M., Hamburger Buchillustrator. S. 11a — Anm. 27.
Merck, Familie in Hamburg, S. 12b.
Meyers Künstler-Lexikon, Bd. II, 1878. (Attemstett) Anm. 5.
Mögeldorf bei Nürnberg (Papierfabrik). S. 18b — Abb. 9.
Mores (Moer, Morss), Familienname. Anm. 15.
Mores, Abele, Großmutter des Jakob M. Anm. 17, zu 1547 und 1571.
Mores, Anna, Mutter des Jakob M. Anm. 17, zu 1566.
Mores, Barbara, Vatersschwester des Jakob M. Anm. 17, zu 1547.
Mores, Catharina, Schwester des Jakob M. Anm. 16 17, zu 1566.

Mores, Catharina, Vatersschwester des Jakob M. Anm. 17, zu 1547.
Mores, Eddele, Großvatersschwester des Jakob M. Anm. 17, zu 1517.
Mores, Engel, Tochter des Hans Kopstede, Frau des Jakob M. S. 10a — Anm. 18 — 19 — 61.
Mores, Hans, Schneider in Hamburg, Urgroßvater des Jakob M. Anm. 17, zu 1468 bis 1517 — Anm. 20.
Mores, Hans, Kaufmann in Hamburg, Sohn des Jakob M. S. 12b — 13b — Anm. 36 — 38.
Mores, Jakob, Vatersbruder des Jakob M. Anm. 17, zu 1547.
Mores, Jakob, der berühmte Hamburger Goldschmied, der Urheber des Kleinodienbuchs. Überall; für die Verteilung des Stoffes vgl. das Inhaltsverzeichnis am Anfang dieser Arbeit.
Mores, Jakob, der Jüngere, Goldschmied und Kaufmann in Hamburg, Sohn des Jakob M. S. 10a — 10b 12b — 13b — 23b — Anm. 28 — 36 — 38 — 39.
Mores, Joachim, Vater des Jakob M. S. 10a — Anm. 16 Anm. 17, zu 1547 bis 1566 — Anm. 20.
Mores, Joachim, Bruder des Jakob M. Anm. 17, zu 1566.
Mores, Joachim, vagierender Literat, Sohn des Jakob M. S. 12a — 12b — (Sein Album academicum et apodemicum, in der Stadtbibliothek zu Lübeck) Anm. 8 — 26 (S. 56a) — 35 — 54 — 55.
Mores, Johannes, Vatersbruder des Jakob M. Anm. 17, zu 1547.
Mores, Margaretha, verehelichte Wichhorst, Großvatersschwester des Jakob M. Anm. 17, zu 1517.
Mores, Margaretha, Vatersschwester des Jakob M. Anm. 17, zu 1547.
Mores, Matthias, Großvater des Jakob M. Anm. 17, zu 1517, 1520, 1531 u. 1547 — Anm. 20.
Mores, Matthias, Vatersbruder des Jakob M. Anm. 17, zu 1547 — Anm. 20.
Mores, Matthias, Sohn des Matthias M., Vetter des Jakob M.; vermutlich Goldschmied und Münzwardein zu Hamburg. Anm. 20.
Mores, Matthias, Sohn des Paul M., Vetter des Jakob M.; vielleicht Goldschmied zu Hamburg. Anm. 20.
Mores, Paul, Vatersbruder des Jakob M. (Lebte in Braunschweig.) Anm. 17, zu 1547 — Anm. 20.
Moskau, Kreml, Silberschatz. (Arbeiten des Jakob Mores) S. 14a — Anm. 42.
Mozart, Anton, Gemälde der Übergabe des Pommerschen Kunstschrankes. Anm. 8.
München, Bayrisches Nationalmuseum. (Schmuckstücke) Anm. 60.

Nagler, Monogrammisten. (Meister I. M.) Anm. 26 (S. 53) Anm. 27 — (Meister I. D.) Anm. 30.
Närke, schwedische Landschaft. S. 15b.
Neocorus, Chronik von Dithmarschen, herausgeg. 1827. S. 15a — Anm. 45 — 61.
Nordstrand. S. 15a.
Norwegischer Löwe. S. 15a — 15b.
Nyrop, Dansk Guldsmedekunst, 1885. S. 13a — Anm. 2 — 37.

Olrik, Jørgen, Kopenhagen. Anm. 2.
Olsen, Bernhard, Die Arbeiten der hamburgischen Goldschmiede Jakob Mores Vater und Sohn für die dänischen Könige Frederik II. und Christian IV., 1903. S. 10a — 13a — 13b — Anm. 21 — 27 — 37 — 38 — 40 — 61.
Ostfriesland, Grafen von. S. 4b — 24b. Vgl. auch Beilage 3, zu Bl. 27, 1.

Passe, Willem de, Stich mit den Bildnissen Christians IV. und seines Sohnes Christian. S. 30a — Anm. 54 — Abb. 22.
Pfotenhauer, Brief Heinrich von Rantzaus an Friedrich II., Zeitschrift für Schleswig-Holstein-Lauenburg, Bd. VII, 1877. Anm. 26 (S. 52a — 55a, Nr. 7).
Philipp der Großmütige, Landgraf von Hessen. S. 3b.
Philipp, Herzog zu Stettin. S. 4b — Anm. 5 — 8.
Philipp Sigismund, Herzog zu Braunschweig-Lüneburg, Bischof zu Osnabrück. S. 9a — 9b — 32.
Pipans Erben, Prozeßpartei gegen des Jacob Moris Erben. Anm. 48.
Podebusk, Margrete von, verehelichte Rantzau. S. 35b — 36a — Anm. 56.
Posse, Siegel der Deutschen Kaiser, Bd. II bis V, 1910 bis 1913. Anm. 3 — 4.

Rantzau, Graf Christian zu, auf Rastorf. Anm. 26 (S. 56a).
Rantzau, Heinrich von. (Wahlspruch) S. 7b — Abb. 7 — (Brief an Friedrich II. über Jakob Mores) S. 11a — 12a — 13a — Anm. 26 (S. 52a) — (Beziehungen zur Familie Mores) S. 12a — Anm. 35 — (Bemerkungen über ein Gemälde des Vredeman de Vries für Jakob Mores in S. Petri) S. 11b — 12a — (Bildnisse) S. 36a — Anm. 26 — Abb. 27, 28, 30.
Rantzau, Heinrich von; Bücher von ihm oder in Zusammenhang mit ihm. (Calendarium, Hamburg, Jacob Wolf, 1590) Anm. 26 (S. 55a) — (Calendarium, Hamburg, Ernestus Jaudechius, 1594) Anm. 26 (S. 55a) — (Catalogus imperatorum qui artem astrologicam amarunt, Leipzig, 1594) Anm. 26 (S. 54b, Nr. 4) — (Chronicon Alberti Stadensis, e bibliotheca Henrici Ranzovii, Helmstadt, Jacob Lucius, 1587) Anm. 26 (S. 54b, Nr. 4) — (Cimbricae Chersonesi Descriptio, Auszug in d. Zeitschr. des Ver. f. Hambg. Gesch., Bd. III) S. 11b — Anm. 33 — 34 — (Diarium sive Calendarium, Leipzig Henning Gros, 1596) Anm. 26 (S. 56a) — Epigrammatum

histor. liber, Antwerpen 1581) Anm. 26 (S. 53 54a, Nr. 3) — (Epitaphia in obitum patris, Leipzig, 1584) Anm. 26 (S. 54b, Nr. 4) — (Exempla quibus astrologicae scientiae certitudo astruitur, Köln, 1585) Anm. 26 (S. 54b, Nr. 4) — (Genealogia Ranzoviana, Köln, 1585) Anm. 26 (S. 54b, Nr. 6) — (Dasselbe, Leipzig, 1585) Anm. 26 (S. 54b, Nr. 7) — (Dasselbe, Helmstadt, Jacob Lucius, 1586 und 1587) Anm. 26 (S. 52b — 53 — 55a, Nr. 7 u. 8 — 56b). — Vgl. auch Henninges — Lindeberg — Lindenbruch.

Rantzau, Magdalene von, Tochter Heinrichs von R. Anm. 26 (S. 54a, Nr. 2). — Abb. 28.

Rantzau, Margrete von, geborene Pobebusk. S. 36a.

Raspe, Theodor, Thiemes Künstler-Lexikon, über Jan Diricks. Anm. 29.

Ravensburger Papierfabriken. S. 17b — Abb. 9.

Renner, Johann, Livländische Historien, 1582. (Über die Schwertbrüder). Anm. 13.

Rohde, Alfred, Niederländische Maler in Hamburg, 1912. Anm. 32.

Rotterdam. S. 18a.

Rudolf II., Deutscher Kaiser. (Herstellung der habsburgischen Hauskrone) S. 2a — 2b — Anm. 5 — Abb. 2. (Siegel) Anm. 3 — 4.

Rumohr, von, Landrat, Plön. (Rantzauscher Humpen) Anm. 26 (S. 54a, Nr. 2) — Abb. 28 u. 29.

Rumpler, Niclas, Papierfabrikant in Nürnberg. S. 18b — Abb. 9.

Sachsen, Kurfürsten zu. (Wappen) S. 8b 32a.

Schauenburg, Grafen zu. S. 7b bis 9b — 10b — 15b 25a — 31b — 43a — 43b — (Wappen) S. 7b — 8a 8b — 43a — 43b — Anm. 12 — (Schautaler) S. 8a Anm. 11 — Abb. 8. Vgl. auch Beilage 3, zu Bl. 34 — 35, 1 u. 2 — 36, 1 u. 2.

Schleswig, Staatsarchiv. (Brief Heinrichs von Rantzau an Friedrich II.) S. 11a — 12a — 13a — Anm. 26 (S. 52a) — (Gottorp. Rentenkammerrechnungen) S. 14b — Anm. 43.

Schleswig-Holstein, Herzöge zu. S. 3b bis 7b — 9b — 14 bis 15b. Vgl. außerdem Adolf — Anna — Christine Johann d. Ä. — Johann Adolf — Johann Friedrich — Sophie.

Schleswig-Holsteinischer Kunstkalender, Jahrgang 1912 (Rantzauscher Humpen) Anm. 26 (S. 54a, Nr. 2).

Schlosser, Julius von, Wien. Anm. 5. — (Kunst- und Wunderkammern, 1908). Anm. 58.

Schrenck von Notzing, Jacob, Werk von 1602. Anm. 26 (S. 56b).

Schwarz, Georg, Königstein a. d. Elbe, Papierfabrikant. Abb. 9.

Schweden (Könige). Vgl. Karl IX. und Gustav II. Adolf. — (Schwertorden) Anm. 13.

Schwerin, Schloß. (Bildnisse von Adolf und Christine von Schleswig-Holstein) Anm. 7.

Schwertbrüder. Anm. 13.

Sigismund, Deutscher Kaiser. (Siegel) Anm. 3.

Sillem, Wilhelm, Zur Geschichte der Niederländer in Hamburg, 1883. Anm. 17.

Solis, Virgil, Wappenbüchlein von 1555. S. 2a Anm. 4.

Sophie von Mecklenburg, Gemahlin Königs Friedrich II. von Dänemark. S. 13a — 13b.

Sophie von Schleswig-Holstein, Gemahlin des Herzogs Johann IV. zu Mecklenburg. S. 15a.

Sophie von Schleswig-Holstein, Gemahlin des Herzogs Philipp zu Stettin. S. 4b — Anm. 8 — Abb. 5.

Sponsel, Führer durch das Grüne Gewölbe, 1915. Anm. 58 — 59.

Steensgard, Schloß. (Gemälde der Margrete von Podebusk) S. 36a.

Sternberg, Grafschaft. S. 7b — 8a — 43b.

Strunk. (Bescr. Catalog over Portraiter af det Danske Kongehuus, 1882) Anm. 54 — (Samlinger til en beskrivende Catalog over Portraiter af Danske, Norske og Holstenere, 1865) Anm. 26 (S. 53 — 54b, Nr. 3, 4, 6, 7 — 55a, Nr. 8 bis 11 55b, Nr. 13 bis 15 — 56a, Nr. 17 — 56a — 56b).

Suhr, Petrikirche, 1842. Anm. 32.

Thieme-Becker, Künstler-Lexikon. (Altenstetter) Anm. 5 — (Diricks) Anm. 29.

Thomes, Hinrik, Goldschmied in Krempe. Anm. 26 (S. 54a, Nr. 2).

Tidskrift for Kunstindustri, 1889 u. 1890. (Über die Krone Christians IV.) Anm. 2 — Abb. 1.

Timme, Joachim, Bevollmächtigter des jugendlichen Jakob Mores. Anm. 16.

Vredeman de Vries, Hans von. S. 11b — 12a — 46b — Anm. 31 — 32.

Walther, Dr. C., Bemerkungen über Jacob Mörs. (Mitt. des Vereins f. hamb. Gesch., Heft XI, 1888, S. 212 und Heft XIV, 1891, S. 227) Anm. 27 — 45.

Wärmland, schwedische Landschaft, S. 15b.

Warnecke, F., Heraldisches Handbuch, 1880. Anm. 3.

Weihe, Eberhard von, Braunschweig. Kanzler. S. 35a — Anm. 55 — Abb. 23.

Westphalen, E. J. de, Mon. inedita rer. German, Bd. I, Leipzig, 1739. Anm. 33.

Wichhorst, Verwandter des Jakob Mores. Anm. 17, zu 1517 u. 1520.

Wien, Hofmuseum. (Schmuckstück) Anm. 58.

Wien, Schatzkammer (Kaiserkrone Rudolfs II.). S. 2a — 2b — 29a — Anm. 3 — 5 — Abb. 2.

Wien, Stephansdom (Grabmal Friedrichs III). Anm. 3.
Wierix, Bildnisstich des Heinrich von Rantzau. Anm. 26 (S. 55a, Nr. 13).
Wilster. S. 14a.
Winkler, August, Die Handzeichnungen des Jakob Moers in Berlin, in den Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, 1890. S. 10a — 16b — Anm. 49.
Wörlitz, Bildnis von 1604 mit Hahn-Anhänger. Anm. 58.
Wolder, David, Prediger an der Kirche S. Petri in Hamburg. Anm. 32.
Wolf, Johann Christian, Professor und Bibliothekar, Hamburg. S. 1a — 60.
Wolfenbüttel. Anm. 53.
Wolters, A. C., Hamburg, S. 1a — 60.

VERZEICHNIS DER TEXTABBILDUNGEN

DIE Vorlagen für die Abbildungen 3, 4, 22 hat die Leitung der Historischen Landeshalle für Schleswig-Holstein zu Kiel freundlichst hergeliehen. Herrn Direktor *Emil Hannover* zu Kopenhagen ist die Beschaffung der Vorlagen für die Abbildungen 6, 24, 26, Herrn Geh. Regierungsrat Dr. *Peter Jessen* zu Berlin die Beschaffung der Vorlagen für die Abbildungen 11, 12, 14, 16, 18 zu verdanken. Die Direktion der Stadtbibliothek zu Lübeck hat die Aufnahme der Vorlagen für die Abbildungen 5, 21, 23 ermöglicht.

Abb. 1. (S. 1) Die Krone Christian IV. in Schloß Rosenborg, 1595.

Abb. 2. (S. 2) Die Kaiserkrone Rudolf II. in der Schatzkammer zu Wien, 1602.

Abb. 3. (S. 3) Schaumünze auf Anna Catharina von Dänemark, um 1611.

Abb. 4. (S. 4) Herzogin Christine zu Schleswig-Holstein, Gemälde im Schlosse zu Eutin.

Abb. 5. (S. 5) Sophie, Herzogin zu Stettin. Stich von Lucas Kilian, 1613.

Abb. 6. (S. 6) Anna Catharina von Dänemark, Ausschnitt aus dem Doppelbildnis von Pieter Isaaksz in Schloß Rosenborg.

Abb. 7. (S. 7) Wahlspruch des Heinrich von Rantzau, bildlich dargestellt. Stich in Henninges, Genealogiae, Hamburg 1590.

Abb. 8. (S. 8) Schautaler Adolf XIII., Graf zu Schauenburg, 1593.

Abb. 9. (S. 18) Die Wasserzeichen in den Papierschutzblättern des Kleinodienbuches.

Abb. 10. (S. 19) Beischrift bei einem Perlenhalsband im Kleinodienbuch.

Abb. 11. (S. 19) Beischrift bei einer Zeichnung von Jakob Mores in der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums zu Berlin.

Abb. 12. (S. 20) Darstellung der Predigt Johannes des Täufers am Fuße des Taufbeckens, Zeichnung von Jakob Mores.

Abb. 13. (S. 20) Darstellung der Gefangennahme Christi an der Kassette im Kleinodienbuch.

Abb. 14. (S. 21) Halsband einer Hirschkuh als Tafelaufsatz, Zeichnung von Jakob Mores.

Abb. 15. (S. 21) Teil des Reifs der Krone für Christian IV. im Kleinodienbuch, Bl. 2.

Abb. 16. (S. 21) Skizze für eine Kette, Zeichnung von Jakob Mores.

Abb. 17. (S. 21) Teil einer Kettenumlege im Kleinodienbuch.

Abb. 18. (S. 22) Krone eines Adlers als Tafelaufsatz, Zeichnung von Jakob Mores.

Abb. 19. (S. 22) Oberer Teil der Kaiserkrone im Kleinodienbuch, Bl. 9.

Abb. 20. (S. 29) Frau mit Diadem, Ausschnitt aus einem Kupferstich vom Anfang des 17. Jahrhunderts.

Abb. 21. (S. 30) Prinz Christian, ältester Sohn Christian IV., Ausschnitt aus einem Stich von Robert de Baudous, 1609.

Abb. 22. (S. 30) Christian IV., Ausschnitt aus einem Stich von Willem de Passe.

Abb. 23. (S. 34) Eberhard von Weihe, Braunschweiger Kanzler, Ausschnitt aus einem Stich von 1628.

Abb. 24. (S. 35) Magdalene Sibylla von Sachsen, Gemahlin des Prinzen Christian von Dänemark. Kopie nach Karel van Mander in Schloß Rosenborg.

Abb. 25. (S. 36) Hahn als Pilger, Anhänger im Kleinodienbuch.

Abb. 26. (S. 36) Schmuck der Prinzessin Magdalene Sibylla auf dem Gemälde in Schloß Rosenborg.

Abb. 27. (S. 52) Heinrich von Rantzau, Stich von Jakob Mores aus dem Jahre 1574.

Abb. 28. (S. 53) Sog. Rantzauscher Humpen von 1582.

Abb. 29. (S. 53) Beschauzeichen von Krempe auf dem Rantzauschen Humpen.

Abb. 30. (S. 55) Heinrich von Rantzau, Stich von Heinrich Goltzius nach Jakob Mores.

VERZEICHNIS DER TAFELABBILDUNGEN

VON den 67 Malereien und Zeichnungen des Kleinodienbuches sind auf den Tafeln nur folgende acht nicht wiedergegeben: Die Umlege für Bischof Philipp Sigismund auf Bl. 6 — vier Anhänger, Bl. 18, 1—3 und 19, 1 — die Perlenkette auf Bl. 37 — die Vorzeichnung für eine Hutagraffe, Bl. 38, 1 — der Anhänger mit „G. A.“, Bl. 39, 3 — die Vorzeichnung für ein Halsband, Bl. 40.

Taf. 1. Kassette mit den Darstellungen des Abendmahls, des Gebets auf dem Ölberge, der Gefangennahme Christi, Bl. 7.

Taf. 2. Entwurf für Kaiserkrone, Bl. 8.

Taf. 3. Entwurf für Kaiserkrone, Bl. 9.

Taf. 4. Krone, Bl. 10.

Taf. 5. Kronenentwurf für Christian IV. (mit Beischrift), Bl. 2.

Taf. 6. Kronenentwurf für Christian IV., Bl. 3.

Taf. 7. Haarschmuck (Diadem), Bl. 14.

Taf. 8. Großer Haarschmuck, Bl. 20.

Taf. 9. Hutagraffe mit grotesker Halbfigur, Bl. 21,2 — Vorzeichnung für eine Hutagraffe, mit der Feder nachgezogen, Bl. 38,2.

Taf. 10. Umlege mit Anhänger mit Kriegsemblemen, Bl. 24 — Umlege mit großem Anhänger mit dem Schauenburgischen Nesselblatt, Bl. 34 — Perlenkette mit Anhänger, Bl. 28.

Taf. 11. Umlege mit den Tugenden, Bl. 29 — Umlege mit großem Anhänger mit Taten des Herkules, Bl. 11.

Taf. 12. Anhänger, in der Mitte Viereck aus Tafeldiamanten, Bl. 13,1 — Teil einer Umlege aus goldenen, steinbesetzten Ringen, Bl. 13, 2 — Fünf Glieder einer Umlege, Rosettenform, Bl. 13, 3.

Taf. 13. Umlege mit Anhänger mit Kriegsemblemen (unterer Teil), Bl. 24.

Taf. 14. Umlege mit großem Anhänger mit dem Schauenburgischen Nesselblatt (unterer Teil), Bl. 34.

Taf. 15. Fünf Glieder einer Umlege, Rosettenform, Bl. 32.

Taf. 16. Glieder einer Umlege, Rosettenform, Bl. 16 — Umlege mit den Tugenden (mittlerer Teil), Bl. 29.

Taf. 17. Umlege mit großem Anhänger mit Taten des Herkules (mittlerer Teil), Bl. 11.

Taf. 18. Halsband, Bl. 41.

Taf. 19. Anhänger mit zwei sitzenden Frauengestalten, Bl. 15, 1 — Anhänger, acht kleinere Diamanten um einen großen achteckigen Diamanten, Bl. 15, 2 — Anhänger, acht Tafeldiamanten, Bl. 39, 2.

Taf. 20. Anhänger mit großem rotem Stein, Bl. 12, 2 — Anhänger mit großem sechseckigem grünem, rotumfaßtem Stein, Bl. 26, 2 — Anhänger mit großem grünem Stein, Bl. 12, 1.

Taf. 21. Anhänger mit Pfau, Bl. 21, 1 — Anhänger mit Hahn als Pilger, Bl. 26, 3 — Anhänger mit Haifischzahn, Bl. 21, 3.

Taf. 22. Anhänger, Sanduhr zwischen zwei geflügelten Frauengestalten, Bl. 39, 1 — Anhänger, gekrönte Frau mit Pfeil und Putto mit Bogen, Bl. 22, 1.

Taf. 23. Anhänger mit Perseus und Andromeda, Bl. 23, 1 Anhänger mit Amor und Herkules, Bl. 25, 2.

Taf. 24. Anhänger mit Salamander (oder Drache) und Hirsch, Bl. 25, 1 — Anhänger mit Jesusmonogramm, Phönix und Pelikan, Bl. 4 — Anhänger, Siegesgöttin mit gefesseltem Mann und Frau, Bl. 25, 3.

Taf. 25. Anhänger mit Amor als Triumphator, Bl. 27, 3 Anhänger von 1602 mit der symbolischen Darstellung des Alten und Neuen Testaments, Bl. 33, 1.

Taf. 26. Anhänger, Monogramm Jesu zwischen Weinreben, Bl. 31, 1 — Anhänger mit Monogramm aus G. A., vermutlich auf Gustav Adolf bezüglich, Bl. 31, 2. Anhänger mit Pelikan, Bl. 31, 3.

Taf. 27. Anhänger mit Schlangenstab, Bl. 19, 2 — Anhänger mit Sanduhr und gekreuzten Flöten, Bl. 19,3.

Taf. 28. Anhänger mit dem Monogramm der Herzogin Christine, aus C. H. Z. S. H., Bl. 30, 1 — Anhänger mit dem Monogramm der Herzogin Christine aus C. H. Z. S. H., Bl. 33, 2.

Taf. 29. Anhänger, Monogramm Jesu, Bl. 30, 3 Anhänger mit dem Monogramm Jesu, Bl. 33, 3.

Taf. 30. Anhänger, Motiv aus Sanduhr, geflügeltem Herz und Bogen mit Pfeil, Bl. 22, 2 — Anhänger mit bogen- und pfeilähnlichem Motiv, Bl. 23, 2.

Taf. 31. Anhänger, Ritter zu Pferde über besiegtem Krieger, Bl. 26, 1 — Anhänger, Motiv der hinter einem Rund gekreuzten Schwerter, B. 27, 2. — Anhänger mit dem Jungfrauenadler als Wappen der Grafen von Ostfriesland, Bl. 27, 1.

Taf. 32. Anhänger mit dem Schauenburgischen Nesselblatt, Bl. 36, 2 — Anhänger, Schauenburgisches Nesselblatt auf herzförmiger Platte, Bl. 35, 2.

Taf. 33. Anhänger mit dem Schauenburgischen Wappen Bl. 36, 1 — Anhänger, Reiter mit Sternschild, Bl. 35, 1.

Taf. 34. Anhänger, Motiv der vor einem Rund gekreuzten Schwerter, Bl. 30, 2 — Anhänger mit dem Monogramm A. C., für Anna Catharina von Dänemark, Bl. 17, 1.

TAFELN

DIE Abbildungen sind auf den 34 Tafeln in der Reihenfolge gebracht, wie die Malereien im sechsten Abschnitt, „Übersicht des Inhalts des Bandes“, Seite 28—44, beschrieben sind; technische Gründe nötigten nur zu kleinen Abweichungen. — Die Beschreibung der Farben soll dazu dienen, dem Beschauer das Fehlen der Farben in der Wiedergabe einigermaßen zu ersetzen; je nachdem, wie es dienlich für diesen Zweck erschien, ist bei der Beschreibung bald von dem farbigen Eindruck, bald von der Technik ausgegangen.

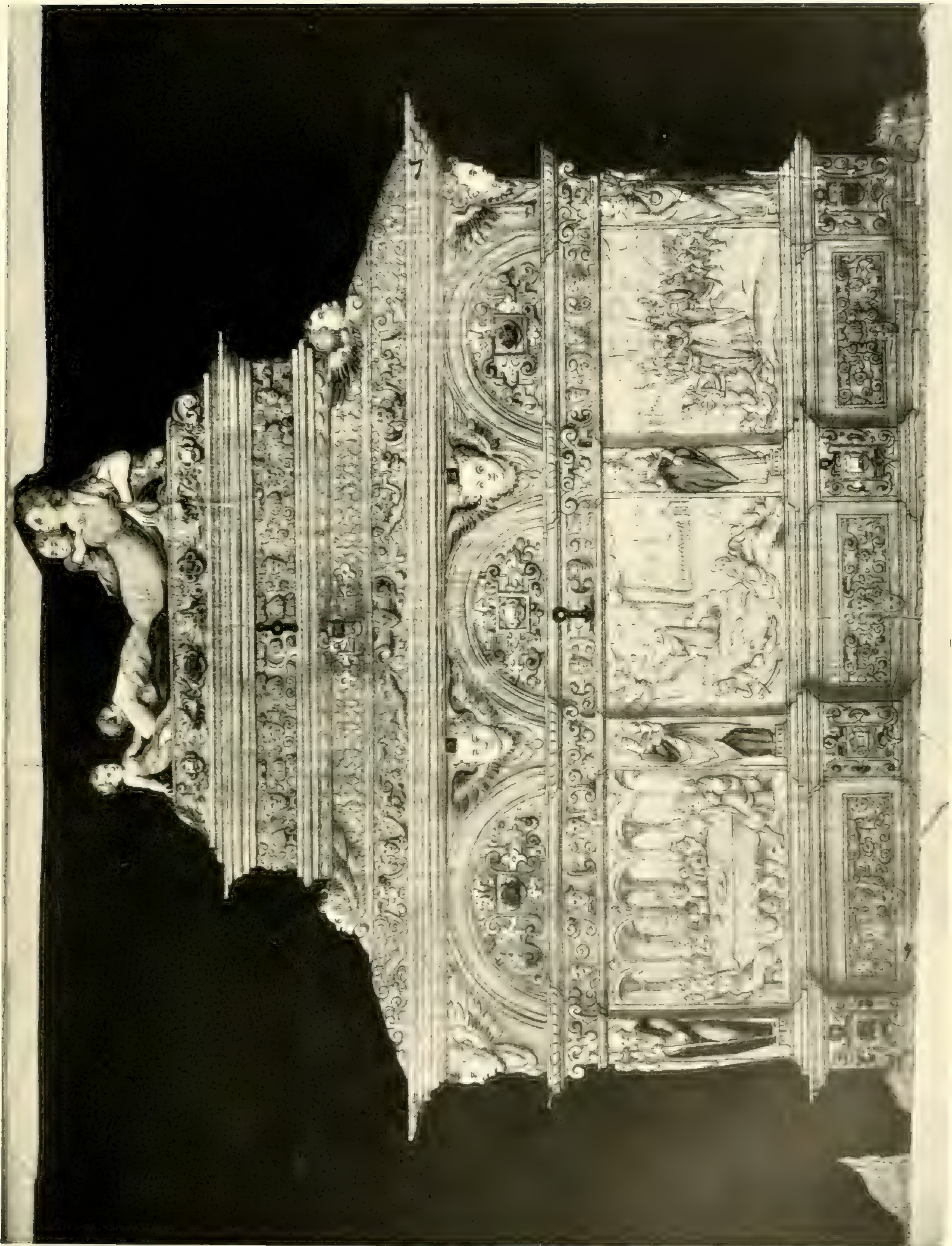
TAFEL 1.

Kassette mit den Darstellungen des Abendmahls, des Gebets auf dem Ölberge, der Gefangennahme Christi. Bl. 7.

Papier, h. 23,5 cm, br. 27 cm.

Farben: Die Konturen schwarz. Der Grund hellbraun, alle Lichter — besonders auch an den Kanten — in Gold. Die Engelsköpfe und die Pfeiler- und Deckelfiguren mit weißlichem Karnat, die Gewänder farbig, die Flügel rot, grün, blaugrau. Die Steine farbig und von farbigem Rollwerk umgeben ebenfalls farbig die Tiere am oberen Deckel.

Text S. 28a; vgl. S. 20b — 21a — 27a — 27b — Abb. 13.



TAFEL 2.

Entwurf für Kaiserkrone. Bl. 8.

Papier, h. 35 cm, br. 33,8 cm.

Farben: Die Konturen schwarz. Der Grund hellbraun, die Schatten grau. Die Steine farbig — blau, rot, grün, weiß. Die Lichter der Perlen und weißen Steine ausgespart.

Text S. 2a — 2b — 28b; vgl. S. 27a — Anm. 51a.



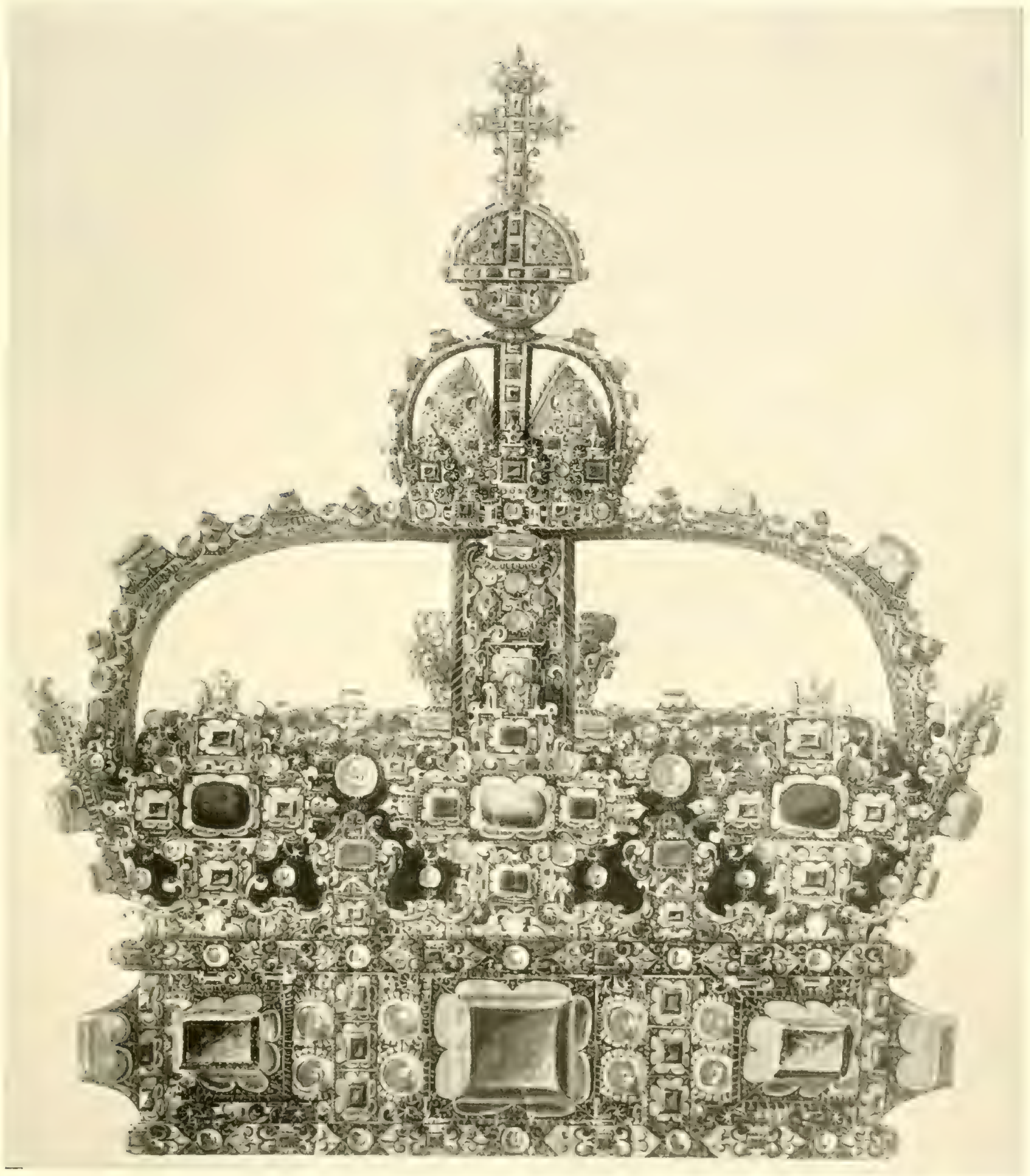
TAFEL 3.

Entwurf für Kaiserkrone. Bl. 9.

Pergament, h. 30,4 cm, br. 27,2 cm.

Farben: Die Konturen golden. Der Grund (nur wenig sichtbar) an den Metallteilen rötlich hellbraun, nur an den Wülsten, die den Reif und die Spangen einfassen, schwarz mit goldenen Linienverzierungen, an der im Inneren sichtbaren Stoffkappe tiefrot. Die Kastenfassungen in Gold und Schwarz. Die Rollwerkornamente farbig (abwechselnd rot, blau, grün) und golden. Die Steine farbig — blau, grün, rot, weiß. Die kleinen Engelsköpfe oberhalb des Reifs mit weißlichem Karnat.

Text S. 2a — 2b — 28b; vgl. S. 22a — 26a — Anm. 51a — Abb. 19.



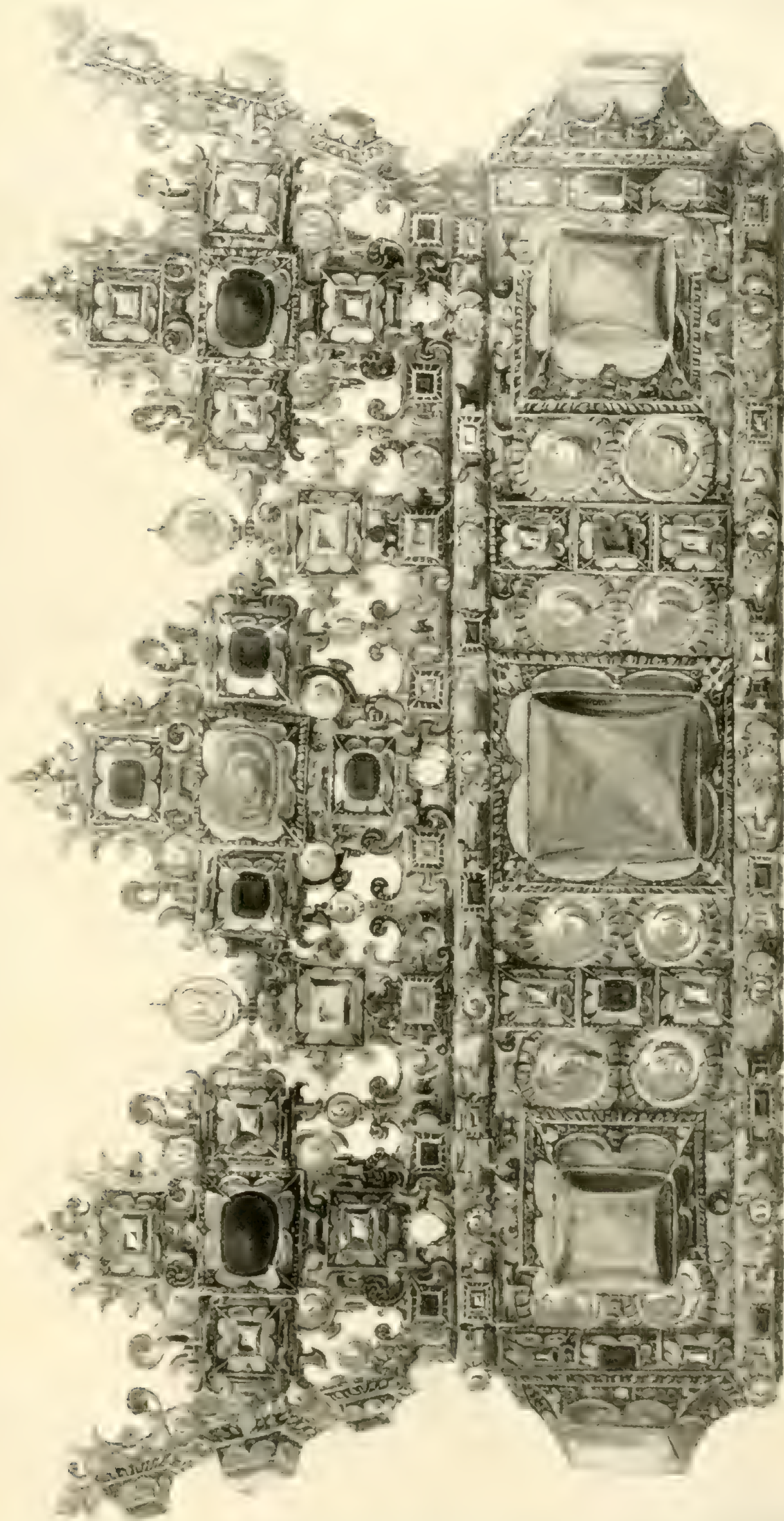
TAFEL 4.

Krone. Bl. 10.

Pergament, h. 14 cm, br. 27,4 cm.

Farben: Die Konturen golden. Die Kastenfassungen der Steine in Gold und Schwarz mit geringen farbigen Verzierungen. Die Fassungen der Perlen am Reif in Blau und Gold. Die den Reif einfassenden Wülste in Gold. Die Rollwerkornamente farbig (abwechselnd rot, blau und grün) und golden. Die Steine farbig — blau, grün, rot, weiß. Die kleinen Engelsköpfe oberhalb des Reifs mit weißlichem Karnat.

Text S. 2b — 28b; vgl. S. 26a.



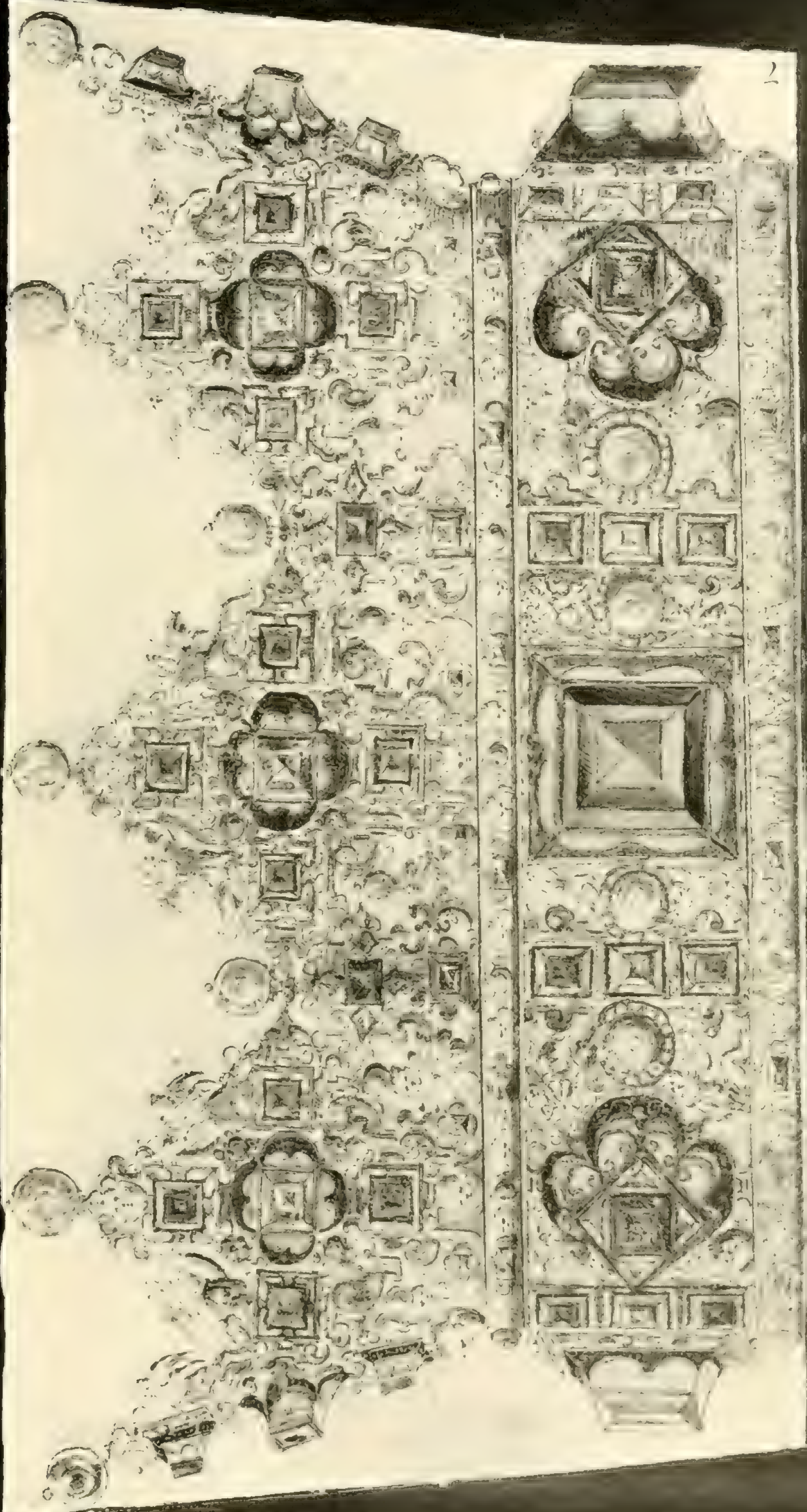
TAFEL 5.

Entwurf für Krone für Christian IV. von Dänemark, entstanden zwischen 1593 und 1596. Bl. 2.

Papier, h. (innerhalb der schwarzen Umrahmung) 15,1 cm, br. 28,5 cm.

Farben: Die Konturen schwarz. Der Grund leicht hellbraun getönt, die Lichter ausgespart. Reflexe beim Metall in Goldhöhung, bei den Perlen und weißen Steinen in Silberhöhung. Die Gewänder und Rollwerkornamente farbig angedeutet. Die Steine grün, rot, weiß, ihre Kastenfassungen in der Grundfarbe und Schwarz mit in Gold angedeuteten Verzierungen.

Text S. 1a — 1b — 28b; vgl. S. 24a — 24b — 25b — 26b — Abb. 15.


VOT: PVBL: PRO CHRISTIANO IV DAN: REGE ANN. 1577. 12 APRILIS FELICI
NATO ET ANN. 1593. DVCATVVM GVBERNATIONEM OPT. AVSPICIIS AMPLECTENTE
VERO REGNI ACCIPIENTE ANN.

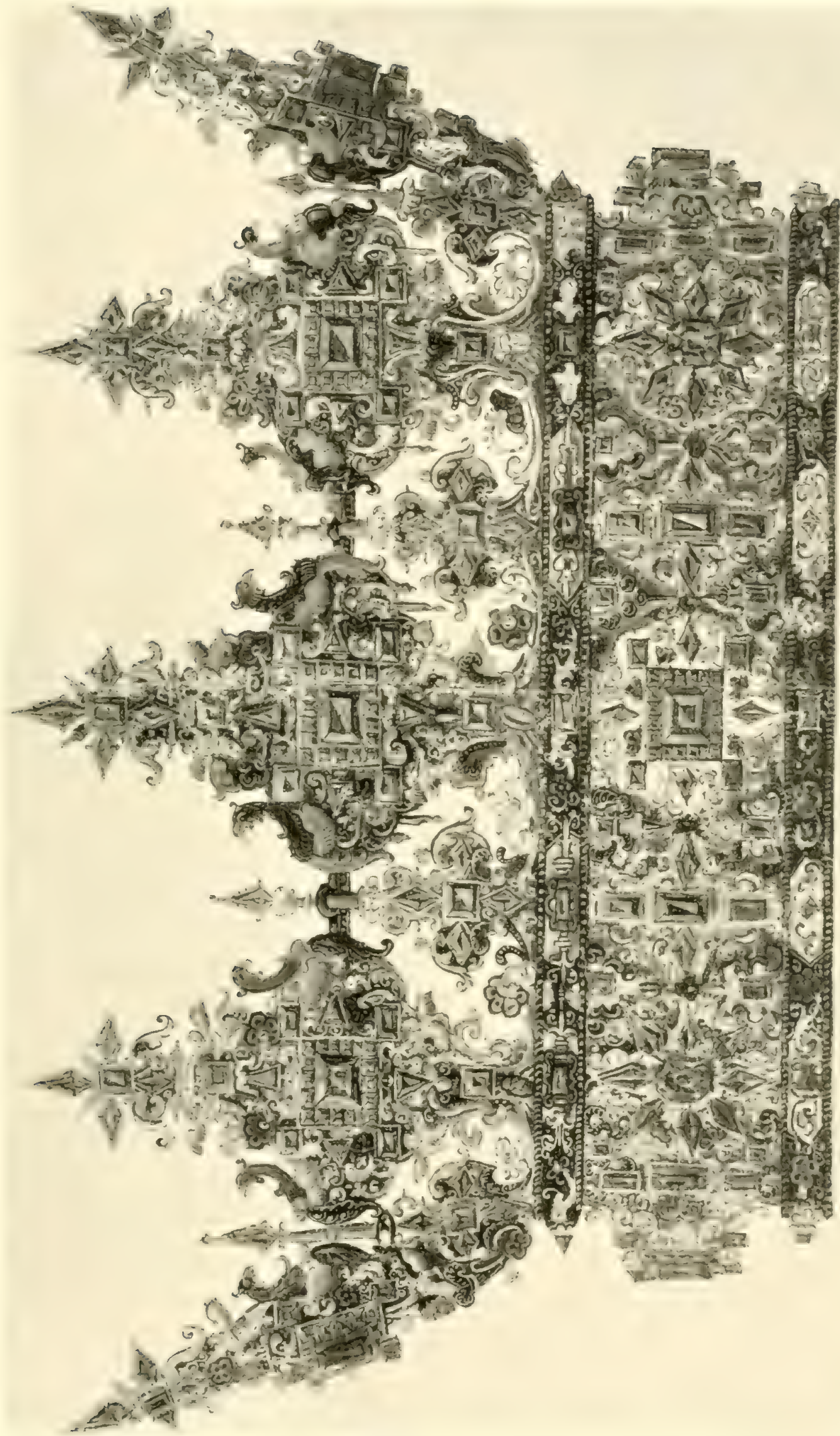
TAFEL 6.

Entwurf für Krone für Christian IV. von Dänemark, entstanden zwischen 1593 und 1596. Bl. 3.

Papier, h. 17,3 cm, br. 30.5 cm.

Farben: Die Konturen golden. Der Grund des Reifs goldig braun mit in Grün, Rot, Schwarz und Violett sich abhebenden Ornamenten. Die Wülste, die den Reif einfassen, mit Verzierungen in gleichen Farben, auf abwechselnd goldenem und schwarzem Grund. Die Blätter mit rotem Grund, von dem sich die Ornamente in Grün und Violett abheben. Sämtliche Steine als Tafeldiamanten gedacht. Das Karnat der Engel naturfarben.

Text S. 1a — 1b — 29a; vgl. S. 20b — 24a — 24b — 26b.



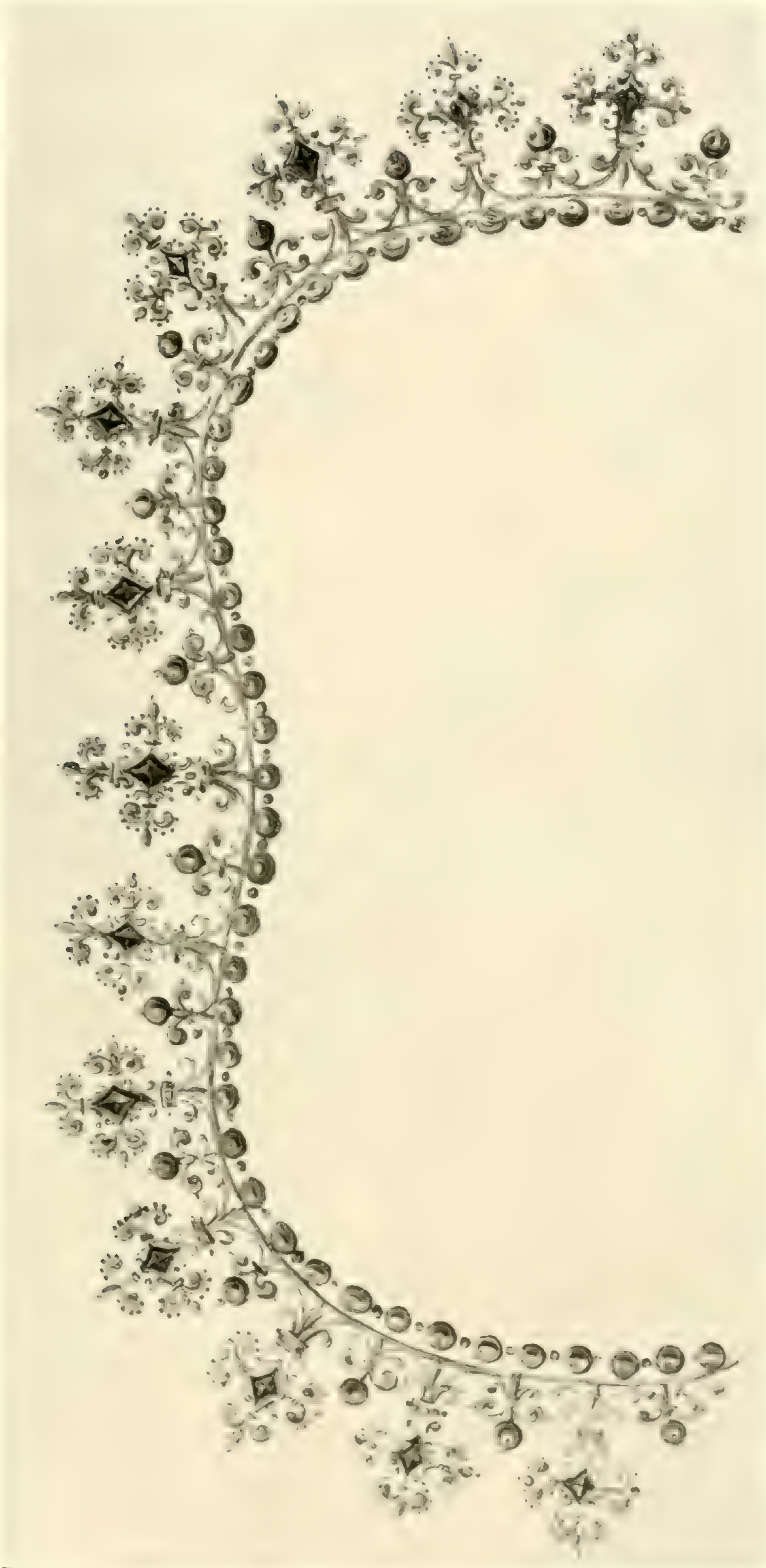
TAFEL 7.

Haarschmuck (Diadem). Bl. 14.

Pergament, h. 13 cm, br. 17,5 cm.

Farben: Das Gerüst in Gelblichrot mit Goldhöhung, von dem sich die Perlen und Tafeldiamanten schiefergrau abheben.

Text S. 29a — 29b; vgl. S. 26b.



TAFEL 8.

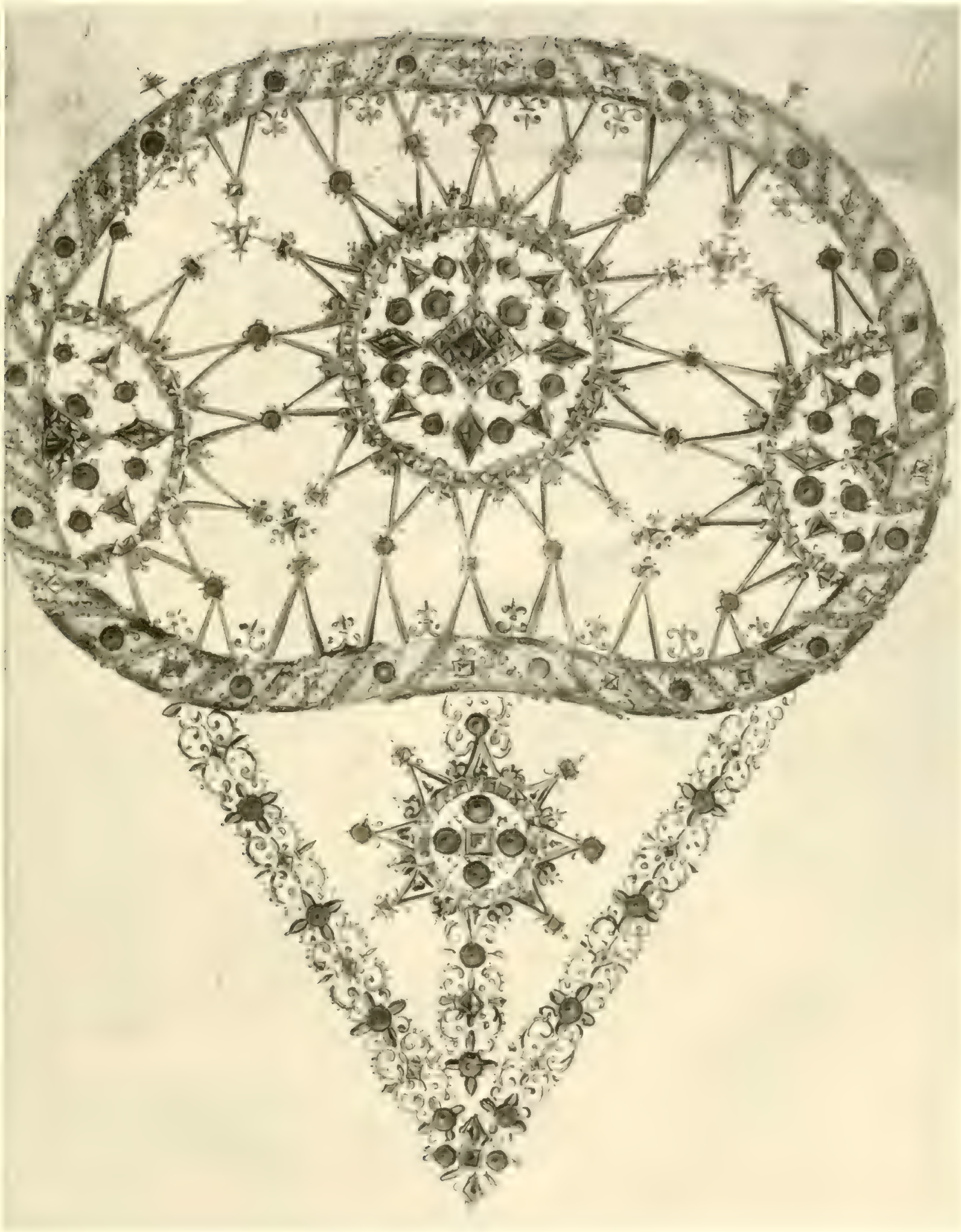
Großer Haarschmuck. Bl. 20.

(Der obere Teil wohl für den Hinterkopf bestimmt — das untere Dreieck nach vorn herabfallend gedacht.)

Pergament, h. 27 cm, br. 21,8 cm.

Farben: Das Gerüst und die Ornamente in Gelblichrot mit Goldhöhung, das Innere der breiten, bortenartigen Umrahmung gelb mit Goldhöhung. Die Perlen und Tafeldiamanten heben sich schiefergrau ab.

Text S. 29b; vgl. S. 26b.



TAFEL 9.

1. Hutagraffe mit grotesker Halbfigur. Bl. 21, 2.

Pergament, h. 18,5 cm, br. 7,6 cm.

Farben: Die Konturen in Gold. Die Satyrfigur braun (für Gold) mit Goldhöhung; ihr Gewand weiß und rot. Die Greifenköpfe schwarz und golden mit blauen Flügeln; die kerbtierähnlichen Ornamente auch in Schwarz und Gold. Die kleine Büste weiß. Die Rollwerkornamente in Rot und Grün. Die Federn in Weiß mit Goldäderung. Die Steine Tafeldiamanten.

Text S. 30a — 30b; vgl. S. 26a — 36b.

2. Vorzeichnung für eine Hutagraffe, mit der Feder nachgezogen. Bl. 38, 2.

Pergament, h. 16,6 cm, br. 7 cm.

Text S. 30b — 31a; vgl. S. 25b.





TAFEL 10.

1. Umlege mit Anhänger mit Kriegsemblemen. Bl. 24.

Der untere Teil größer auf Taf. 13.

Pergament, h. 60 cm, br. 7 cm.

Farben: Vgl. das Schutzblatt zu Taf. 13.

Text S. 21 b — 31 b — Abb. 17; vgl. S. 26 b.

2. Umlege mit großem Anhänger mit dem Schauenburgischen Nesselblatt. Bl. 34.

Der untere Teil größer auf Taf. 14.

Pergament, h. 69,3 cm, br. 16 cm.

Farben: Vgl. das Schutzblatt zu Taf. 14.

Text S. 8 a — 8 b — 9 a — 31 b — 32 a; vgl. S. 25 a — 26 b — 47 a.

3. Perlenkette mit Anhänger. Bl. 28.

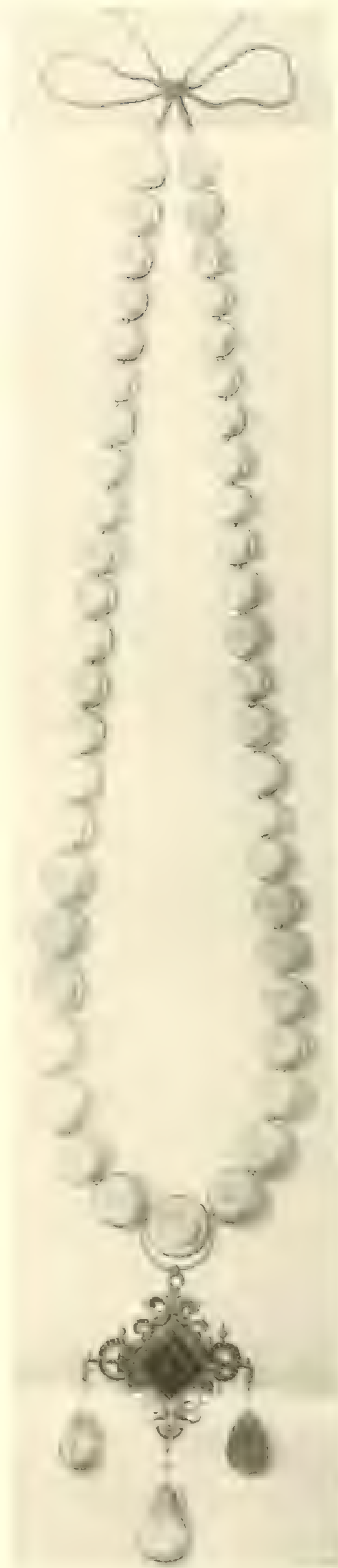
Pergament, h. 42,5 cm, br. (ohne den Schatten) 7,7 cm.

Farben: Die mit starker Verwendung von Silber gemalten Perlen an goldenem Bande aufgereiht. Bei dem Anhänger die Konturen in Gold. Die Rollwerkornamente in Rot, Blau, Grün und Schwarz. Der Stein ein schwärzlicher Diamant.

Text S. 33 b — 34 a; vgl. S. 26 a.







TAFEL 11.

1. Umlege mit den Tugenden. Bl. 29.

Vgl. den mittleren Teil größer Taf. 16, 2.

Pergament, h. 8 cm, br. 88 cm.

Farben: Vgl. das Schutzblatt zu Taf. 16.

Text S. 33a — 33b; vgl. S. 26b.

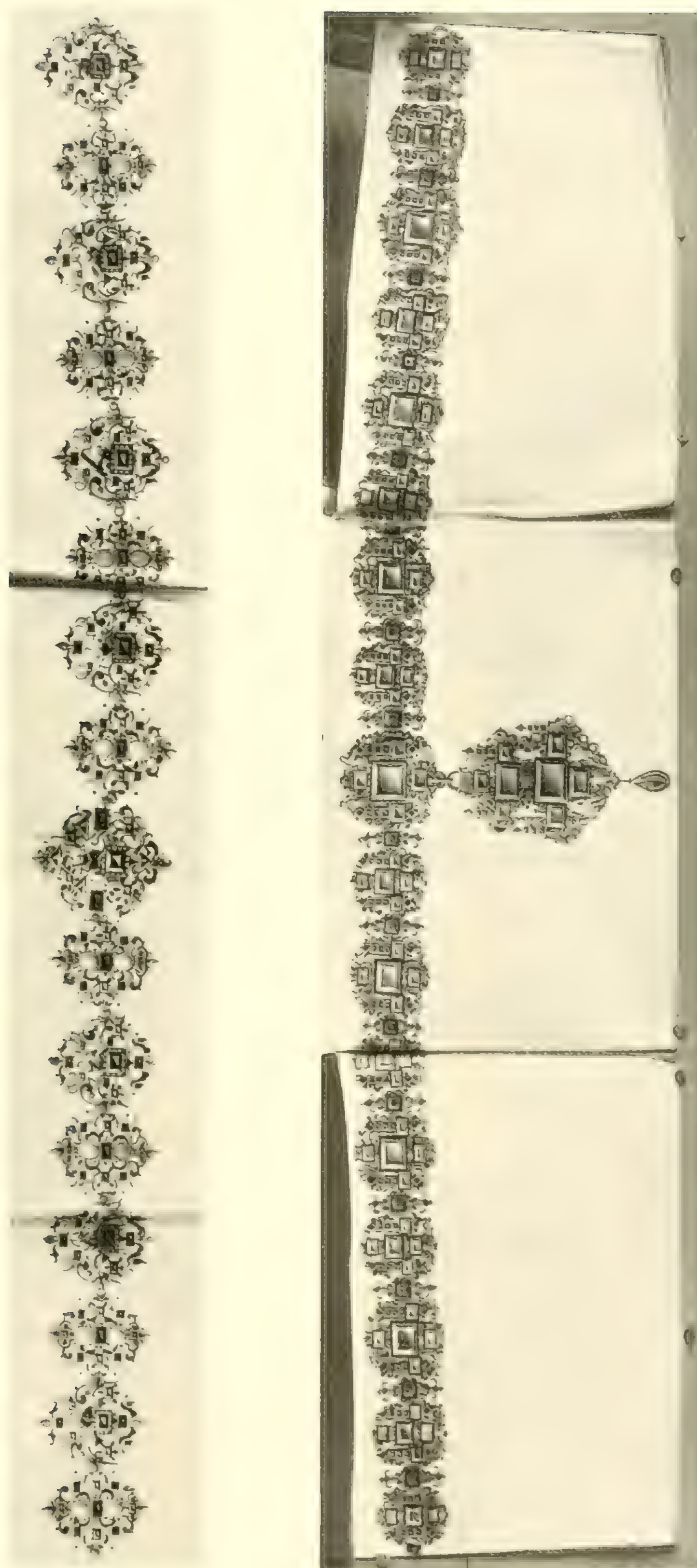
2. Umlege mit großem Anhänger mit Taten des Herkules. Bl. 11.

Vgl. den mittleren Teil größer auf Taf. 17.

Pergament, h. 22,2 cm, br. 105 cm.

Farben: Vgl. das Schutzblatt zu Taf. 17.

Text S. 32b — 33a — 37a — 37b; vgl. S. 26a.



TAFEL 12.

1. Anhänger, in der Mitte Viereck aus Tafeldiamanten. Bl. 13, 1.

Pergament, h. 7,4 cm, br. 5 cm.

Farben: Konturen golden. Kastenfassung schwarz und rot. Rollwerkornamente blau und rot. Steine: Tafeldiamanten.

Text S. 34a; vgl. S. 26a.

2. Teil einer Umlege aus goldenen steinbesetzten Ringen. Bl. 13, 2.

Pergament, h. 10,2 cm, br. 20,7 cm.

Farben: Das Ganze im wesentlichen in Gold gedacht, das durch hellbraunen Grund mit rötlichem Braun zur Bezeichnung der Schatten und Gold zur Bezeichnung der Lichter und der Ornamente dargestellt ist. Die Steine abwechselnd Diamanten und rote Steine.

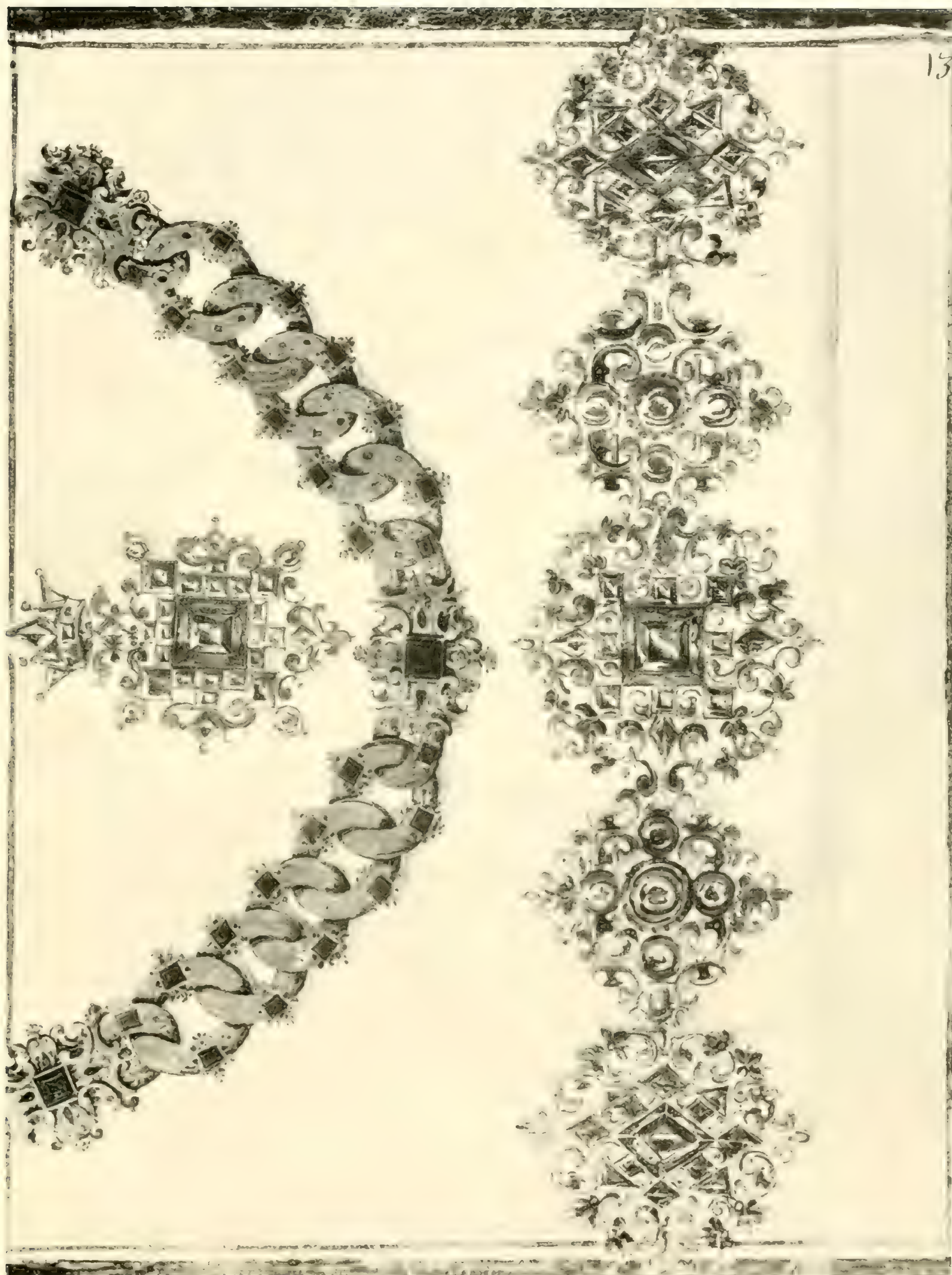
Text S. 31a — 31b; vgl. S. 26a.

3. Fünf Glieder einer Umlege, Rosettenform. Bl. 13, 3.

Pergament, h. 6,5 cm, br. 25,5 cm.

Farben: Konturen golden. Kastenfassungen und Fassungen der Perlen in Schwarz und Gold. Die Rollwerkornamente in Gold, Blau, Rot. Steine: Tafeldiamanten.

Text S. 32a — 32b; vgl. S. 26a.


13

TAFEL 13.

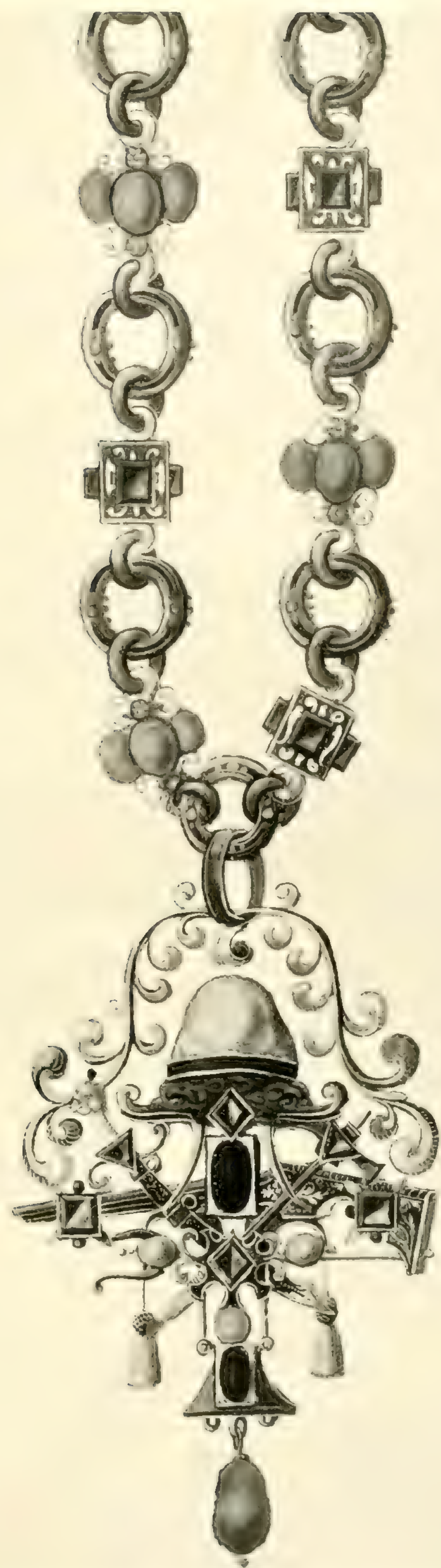
Umlege mit Anhänger mit Kriegsemblemen. Bl. 24.

Vgl. die ganze Umlege Taf. 10, 1.

Pergament, Anhänger mit Ring h. 11,8 cm, br. 7 cm.

Farben: Kette: Die Ringe aus Gold, dargestellt durch Rot und Gold auf hellbraunem Grund; die größeren mit grünen Perlchen besetzt. Die Flächen der Würfel rot mit weißen Ornamenten und weißen Ösen, die Steine Tafeldiamanten. Die Verbindungsstücke zwischen den Perlen und den Ringen weiß mit grünen Rosetten. — Anhänger: Konturen golden. Die aufgerollten Enden der an das Goldgerüst ansetzenden Blätter grün, weiß und graublau getönt. Der Hut unter der Barockperle mit rotem Band und blauer Krempe. Ebenso die übrigen Waffen rot und blau, dann auch schwarz und grün gefärbt. Die beiden größeren mugeligen Steine rot; zwischen ihnen ein Tafeldiamant über rot- und grüngefärbtem Rollwerk. Die herunterhängenden Troddeln grün.

Text S. 21 b — 31 b — Abb. 17; vgl. S. 26 b.



TAFEL 14.

Umlege mit großem Anhänger mit dem Schauenburgischen Nesselblatt. Bl. 34.

Vgl. die ganze Umlege Taf. 10, 2.

Pergament, Anhänger mit Ring h. 18 cm, br. 10,7 cm.

Farben: Die Kette aus Goldringen gedacht (braun mit Goldhöhung), die eingefügten Platten und das Innere des Runds rot mit weißen Linienornamenten. — Anhänger: Die Konturen golden. Die Ornamente blau, rot und blaugrün gefärbt. Die Putten, die Ritter und die weiblichen Halbfiguren naturfarben, mit weißlichem Karnat. Die Stückung in dem Nesselblatt rot und gold, die Mitte des Runds rot. Sämtliche Steine an Kette und Anhänger Tafeldiamanten.

Text S. 8a — 8b — 9a — 31b — 32a; vgl. S. 25a — 26b — 47a.



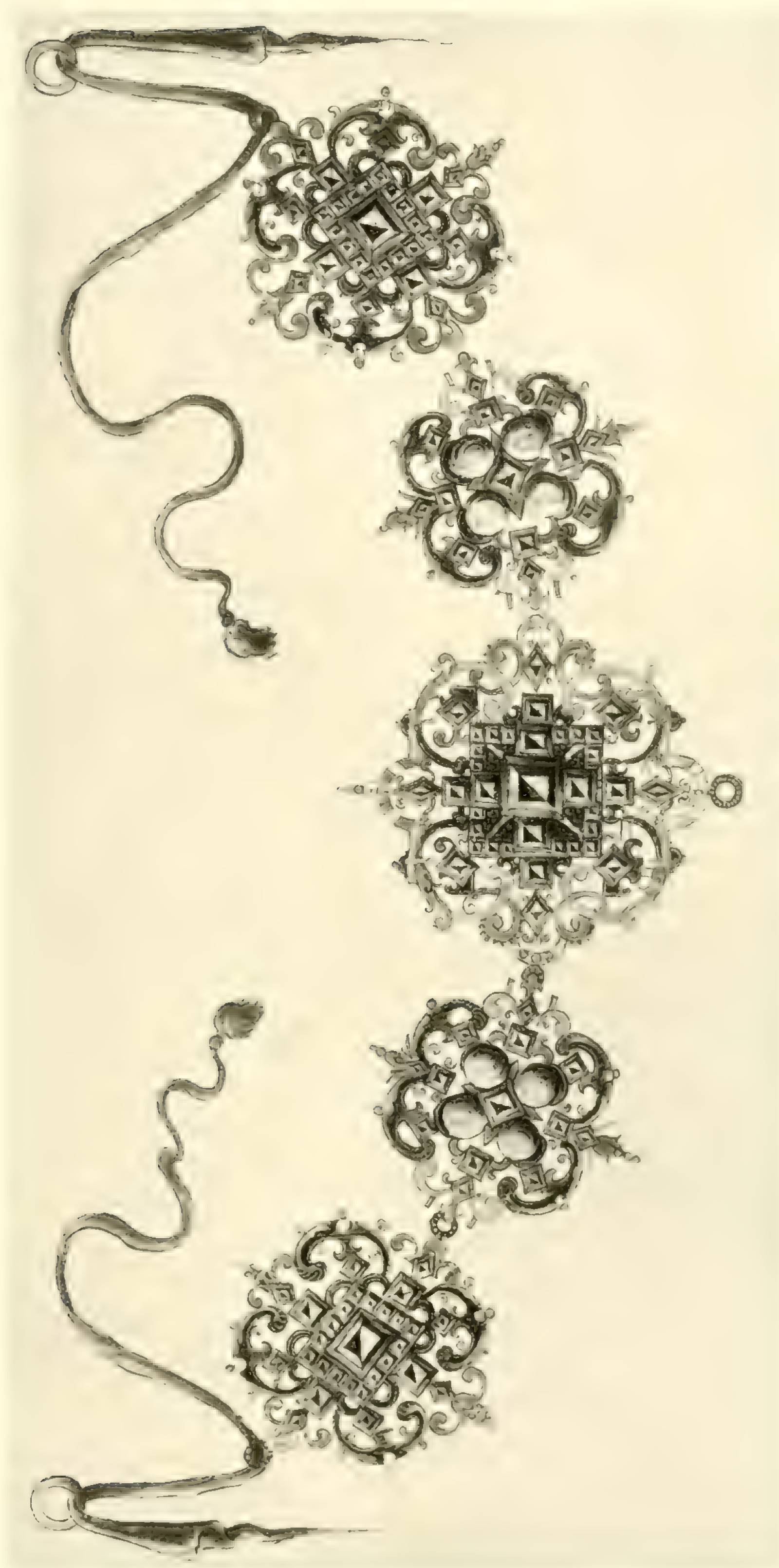
TAFEL 15.

Fünf Glieder einer Umlege, Rosettenform. Bl. 32.

Pergament, Mittelrosette h. 9 cm, br. 7,8 cm.

Farben: Die Konturen schwarz, zum Teil von Goldlinien begleitet. Die Rollwerkornamente in Rot, Blau, Blaugrün und Gold. Bei der Mittelrosette der oben abschließende kleine Bogen blau, weiß, braun, blaugrün gefärbt, ähnlich der unten abschließende Bogen. Sämtliche Steine: Tafeldiamanten.

Text S. 32a — 32b; vgl. S. 27a.



TAFEL 16.

1. Glieder einer Umlege, Rosettenform. Bl. 16.

Von den fünf in dem Kleinodienbuche dargestellten Rosetten ist auf unserer Abbildung eine links fortgelassen.

Pergament, Mittelrosette h. 6,6 cm, br. 6,6 cm.

Farben: Konturen golden. Ornamente rot, blau, grün, golden und schwarz. Die Fassungen der Mittelperlen rot. Die Steine Tafeldiamanten.

Text S. 32a — 32b; vgl. S. 26b.

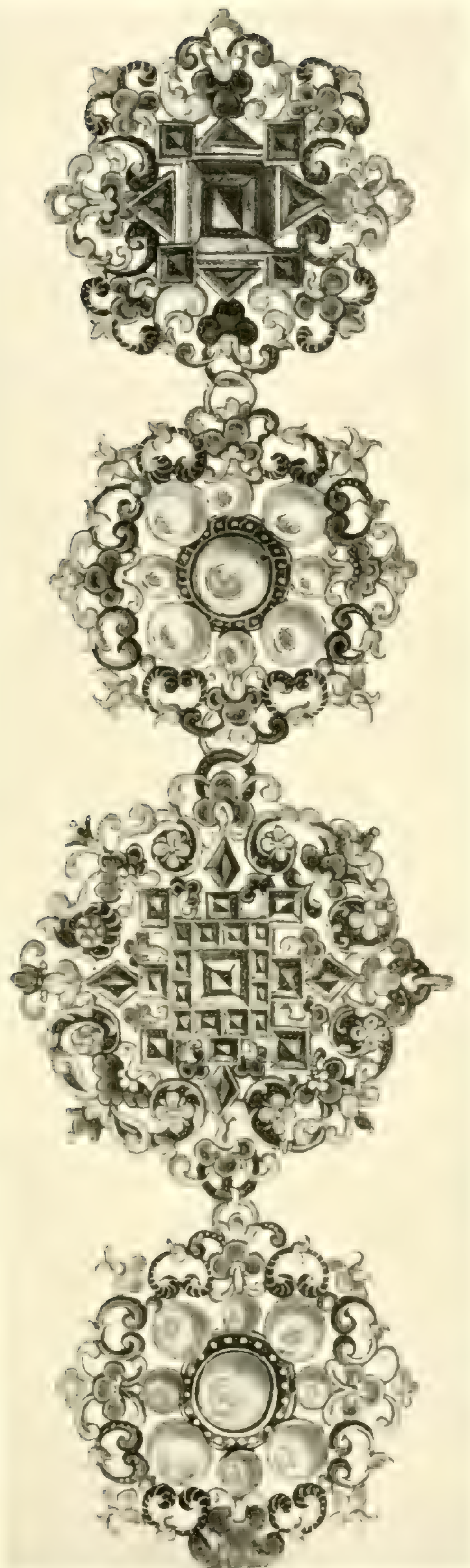
2. Umlege mit den Tugenden. Bl. 29.

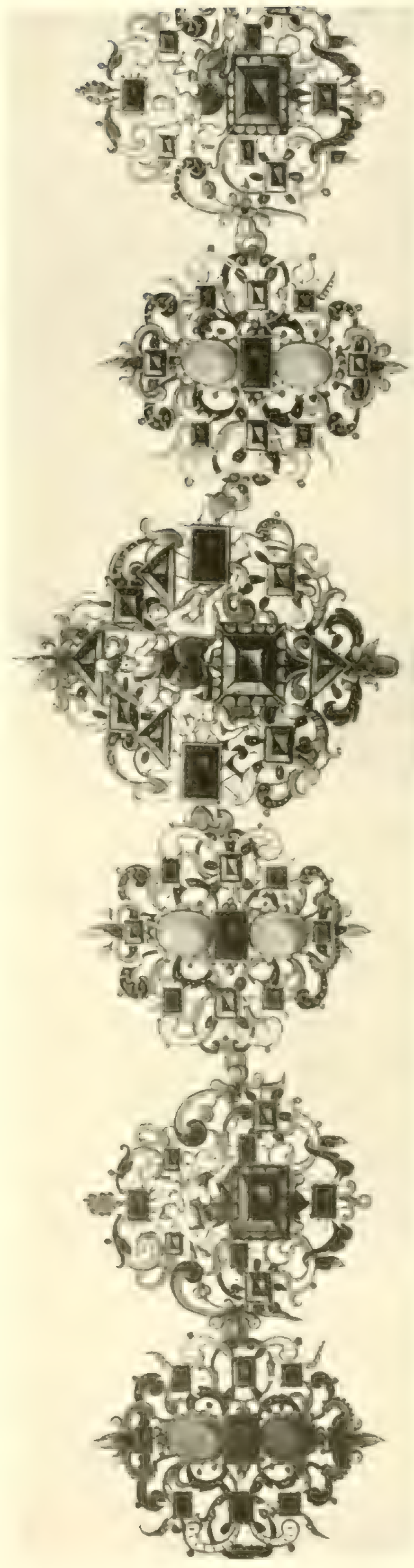
Vgl. die ganze Umlege Taf. 11, 1.

Pergament, Mittelglied mit der Siegesgöttin h. 8 cm, br. 7,2 cm.

Farben: Konturen golden. Ornamente rot, weiß, schwarz, blau, blaugrün (für die Früchte) und golden. Die Fassungen der größeren Steine in Schwarz und Gold. Die Figuren mit weißlichem Karnat und roten und blauen Gewändern. Die Steine abwechsend Diamanten und rote Steine.

Text S. 33a — 33b; vgl. S. 26b.





TAFEL 17.

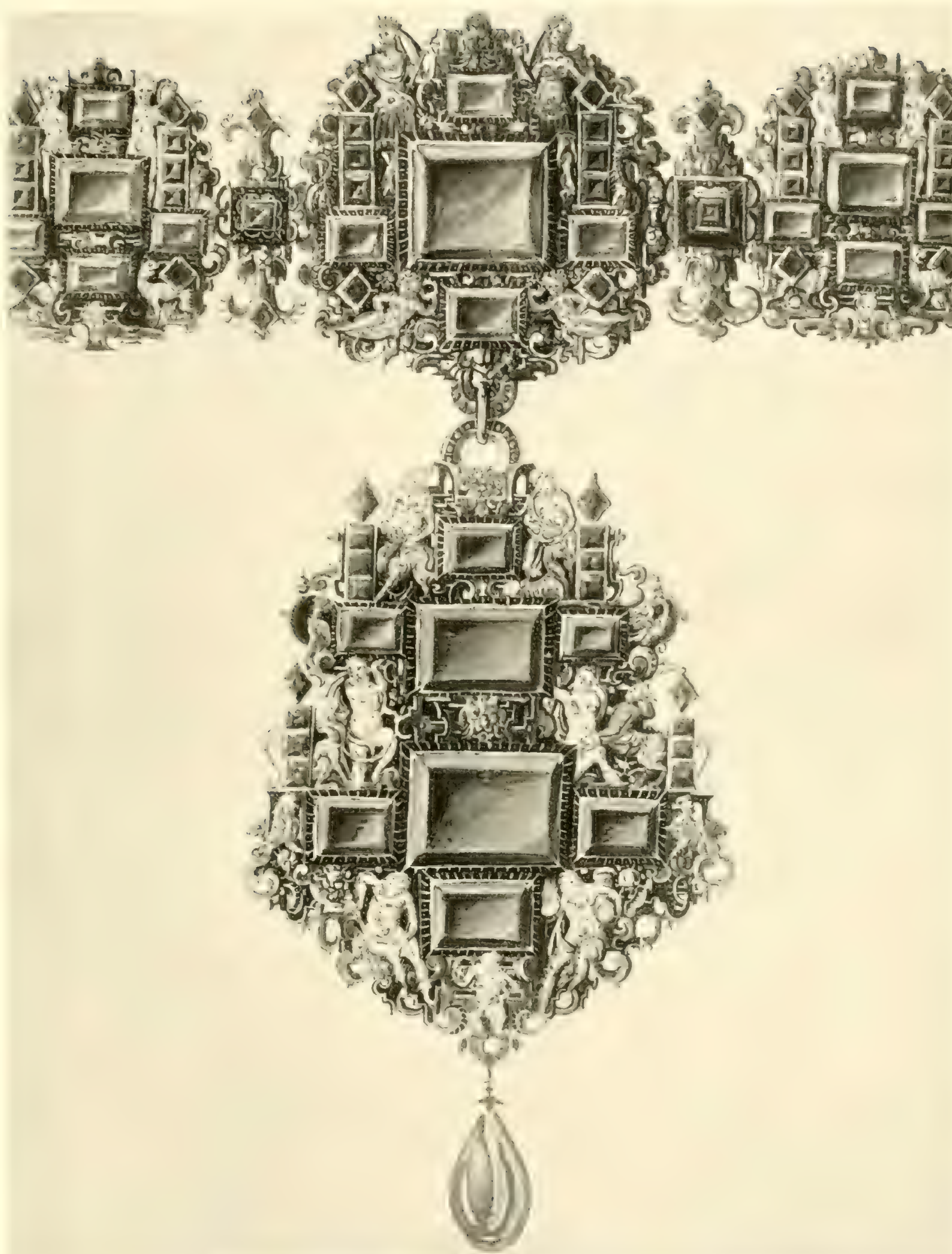
Umlege mit großem Anhänger mit Taten des Herkules. Bl. 11.

Vgl. die ganze Umlege Taf. 11, 2.

Pergament, der Anhänger h. 15 cm, br. 9 cm.

Farben: Die Konturen golden. Die pilasterförmig sich aufbauenden Steine, ferner die Steine in der Mitte der schmalen Zwischenglieder der Umlege Tafeldiamanten. Die übereckgestellten Steine bei der Umlege rot, bei dem Anhänger Tafeldiamanten. Sämtliche anderen Steine — den Farbeneindruck für das Ganze durchaus angebend — sind grün. Die Kastenfassungen der Steine in Schwarz und Gold. Alles menschliche Karnat weißlich mit fleckiger Silberhöhung, Haare golden. Die Tierkörper in verschiedener Färbung. Die Rollwerkmotive vorwiegend rot und blau, dann auch grün.

Text S. 32b — 33a — 37a — 37b; vgl. S. 26a.



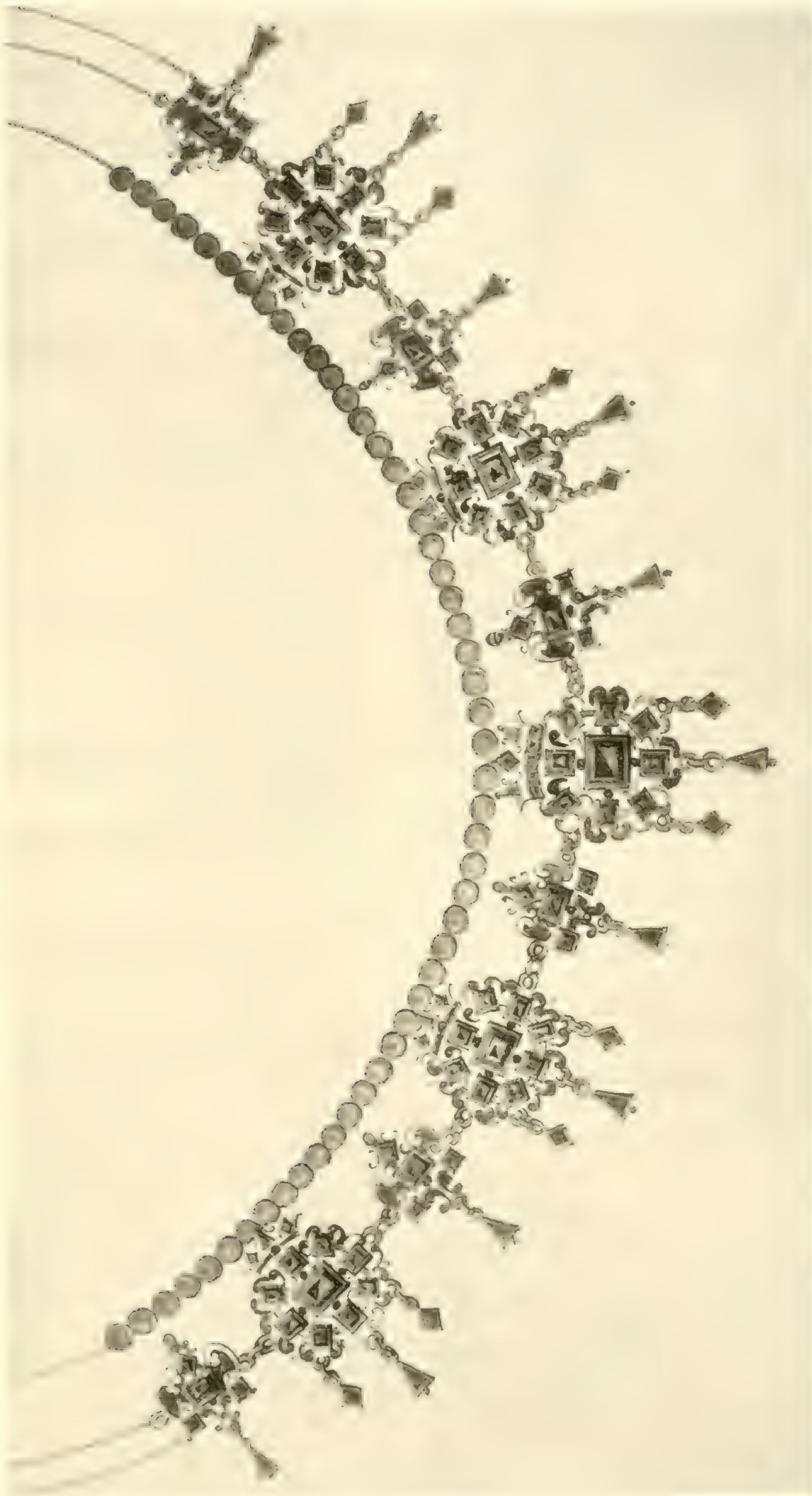
TAFEL 18.

Halsband. Bl. 41.

Pergament, Mittelstück h. 4,5 cm, br. 2,6 cm.

Farben: Die Konturen schwarz, zum Teil von Goldlinien begleitet. Sämtliche Steine Tafeldiamanten, zusammen mit den Perlen den Farbeneindruck angebend. Die Ornamente der hängenden Glieder vorwiegend in Rot, dann auch in Blau.

Text S. 33b; vgl. S. 26a.



TAFEL 19.

1. Anhänger mit zwei sitzenden Frauengestalten. Bl. 15, 1.

Pergament, h. 12,6 cm, br. 7,4 cm.

Farben: Die Konturen golden. Die Steine Diamanten. Das Goldgerüst im Innern oder im Äußern der sich krümmenden Ornamente rot oder schwarz gefärbt. Die hängenden Tücher blau. Die Drachenköpfe und einzelne Blätter grün, die Figuren mit weißlichem Karnat und Gewandung in Blau und Rot.

Text S. 37b; vgl. S. 26b.

2. Anhänger, acht kleinere Diamanten um einen großen achteckigen Diamanten. Bl. 15, 2.

Pergament, h. 11 cm, br. 5,9 cm.

Farben: Das Goldgerüst der Steine ist durch einen schmutzigen Auftrag von Braun mit goldenen Lichtern und roten Schatten dargestellt. Einzelnes wohl gedacht als rot und graublau gefärbt.

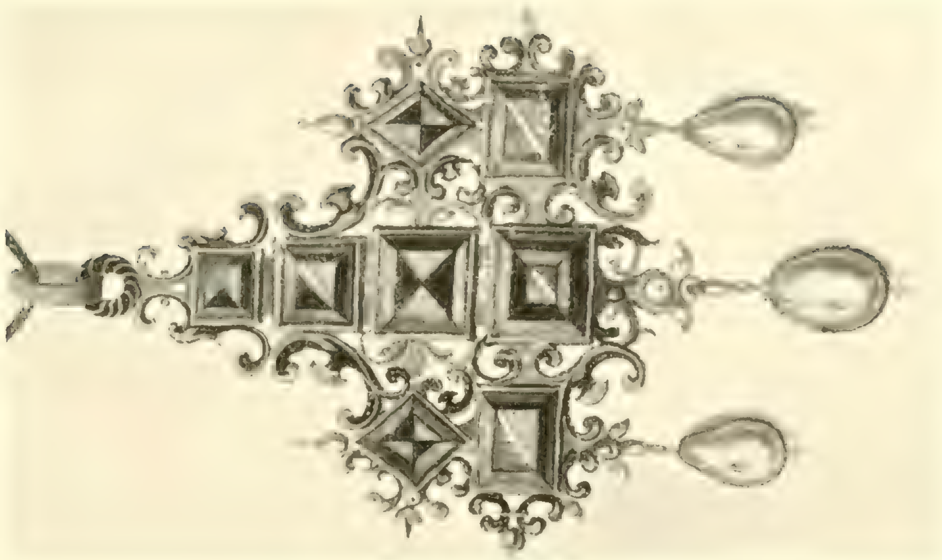
Text S. 34a; vgl. S. 26b.

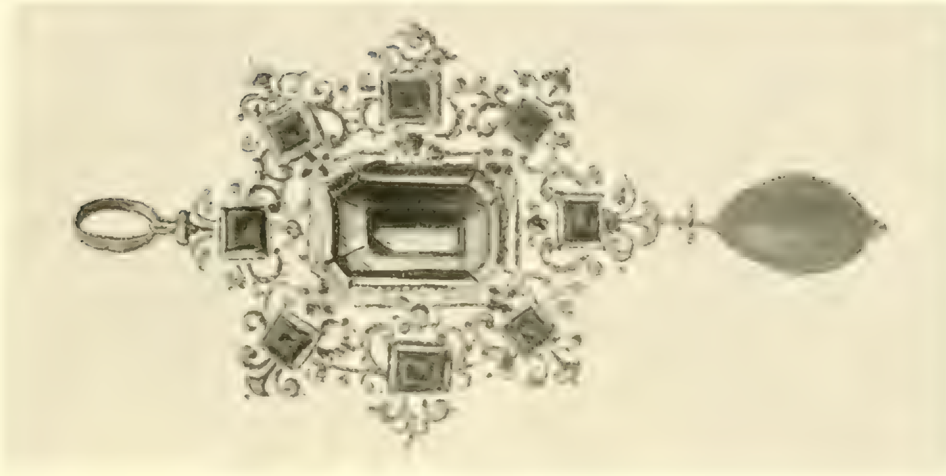
3. Anhänger, acht Tafeldiamanten. Bl. 39, 2.

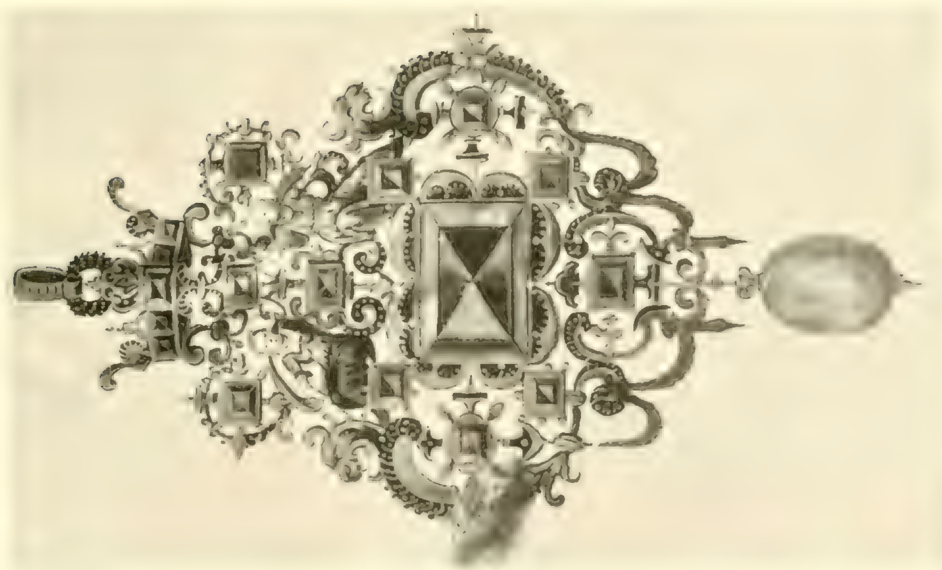
Pergament, h. 12,3 cm, br. 7,7 cm.

Farben: Das Goldgerüst der Steine im Innern der Krümmungen rot gefärbt. Die früchteähnlichen Ornamente grün.

Text S. 37a; vgl. S. 26b.







TAFEL 20.

1. Anhänger mit großem rotem Stein. Bl. 12, 2.

Pergament, h. (ohne Schnur) 11,2 cm, br. 5,7 cm.

Farben: Die Fassung des Steines und die äußeren Konturen des Rahmens in Gold gedacht (braun mit Goldhöhung). Das Innere des Rahmens graublau, goldgemustert. Die Blütenrosetten abwechselnd grünlich und rot.

Text S. 34b; vgl. S. 26a.

2. Anhänger mit großem sechseckigem grünem, rotumfaßtem Stein. Bl. 26, 2.

Pergament, h. (ohne Schnur) 12,7 cm, br. 8 cm.

Farben: Goldkonturen. Der hängende Stein in Gestaltung einer Hängeperle in demselben Rot wie die Tafelsteine der Umfassung. Die außen um das Sechseck herumgelegten Rollwerkornamente rot, blau, weiß, grün.

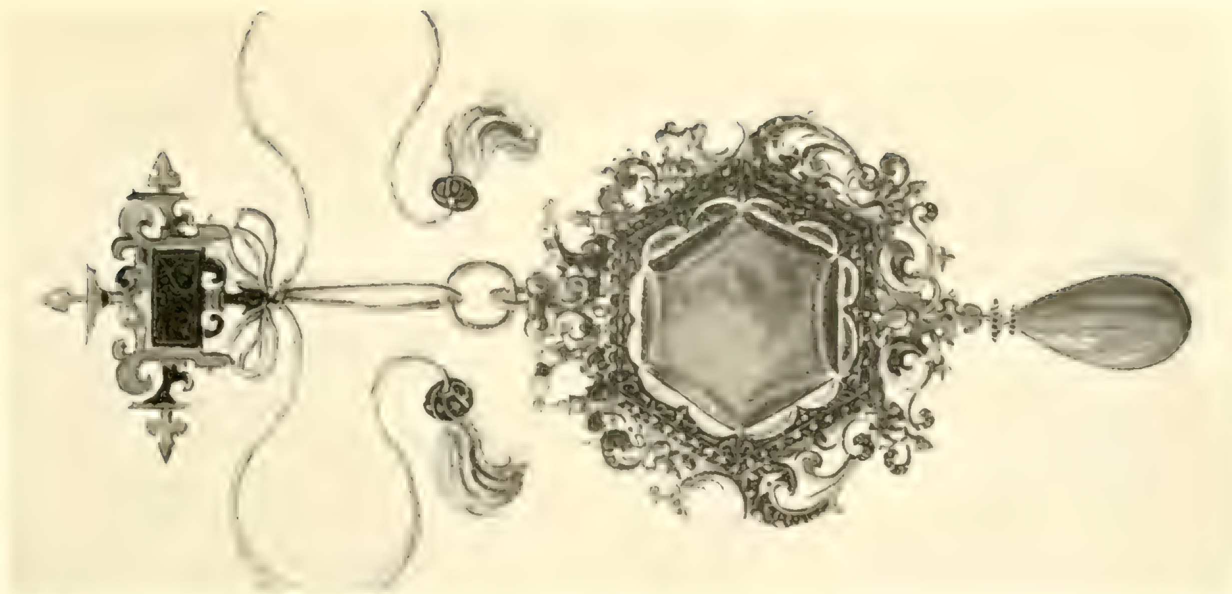
Text S. 34b — 35a; vgl. S. 26b.

3. Anhänger mit großem grünem Stein. Bl. 12, 1.

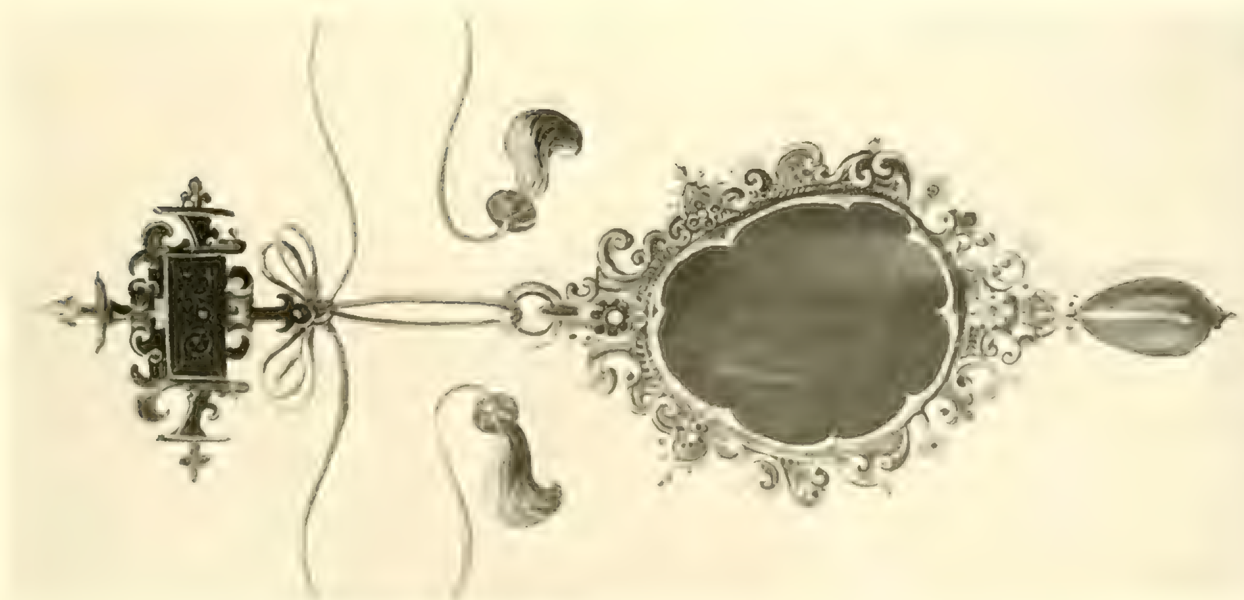
Pergament, h. (ohne Schnur) 11,6 cm, br. 6,6 cm.

Farben: Die Kastenfassung in Schwarz und Gold. Die um diese Fassung herumgelegten Ornamente ebenfalls in Schwarz und Gold, dann auch grün, blau und blaurot.

Text S. 34b; vgl. S. 26a.







TAFEL 21.

1. Anhänger mit Pfau. Bl. 21, 1.

Pergament, h. 11,8 cm (ohne das Band), br. 5,7 cm.

Farben: Goldkonturen. Der Körper des Pfaus grün, Hals und Kopf blau, die Beine schwarz und golden. Die Tafelsteinstreifen des Rades von innen nach außen: Diamanten — grüne Steine — Diamanten — rote Steine — grüne Steine — Diamanten. Von den Steinen an den Kettchen einer rot, die anderen Diamanten. Der Mittelstein der Basis Diamant, die Ornamente der Basis rot, grün und blau gefärbt, das Köpfchen mit weißem Karnat.

Text S. 36a — 36b; vgl. S. 26a.

2. Anhänger mit Hahn als Pilger. Bl. 26, 3.

Pergament, h. 11,5 cm (ohne das Band), br. 7 cm.

Farben: Goldkonturen. Der Vorderkörper des Hahns in der Färbung der Barockperle, der übrige Körper weiß und schwarz; die hinteren Schwanzfedern weiß und schwarz; der Kamm und die Halslappen rot; die am Körper und am Schwanz angebrachten Reihen von Tafelsteinen, mit Ausnahme von vier dreieckigen Diamanten, rot. Die schilfartigen Blätter grün. Die Krönung des Stabes Tafeldiamanten. Die Mitte der Basis ein roter Tafelstein, die übrigen Steine Diamanten, die Ornamente blau, rot und weiß gefärbt.

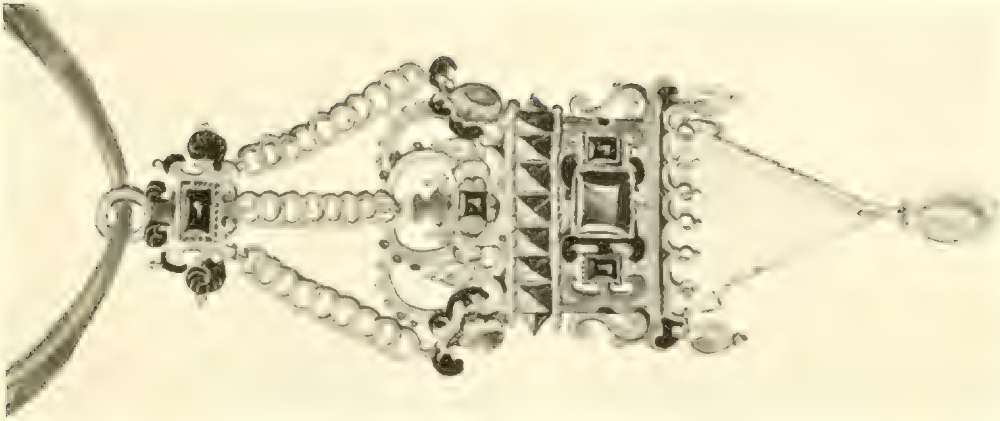
Text S. 35a — 35b — 36a; vgl. S. 26b.

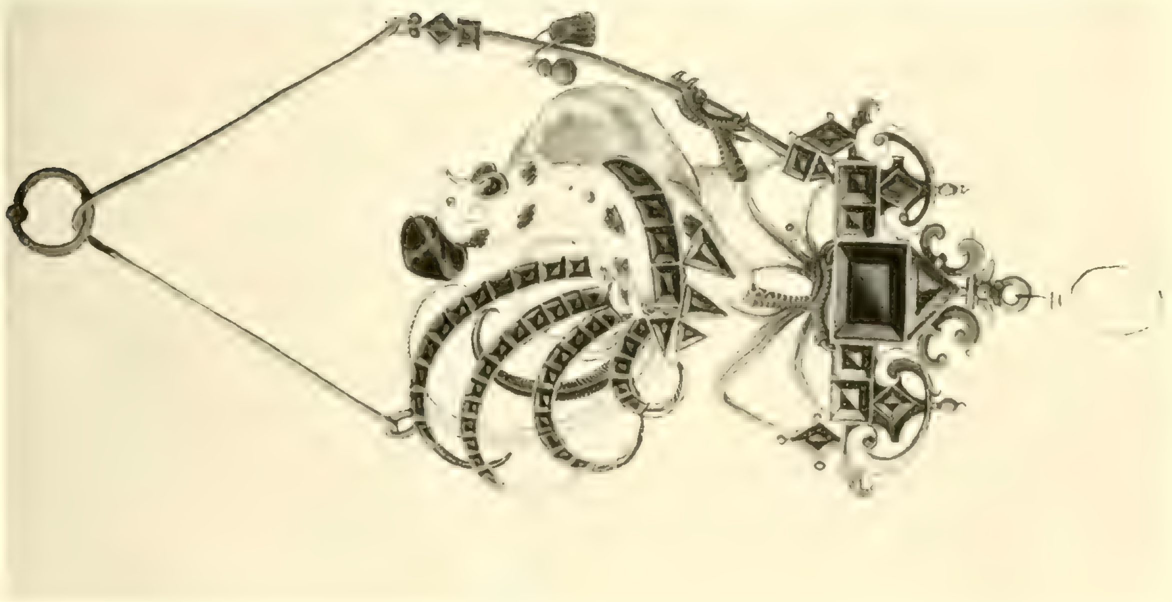
3. Anhänger mit Haifischzahn. Bl. 21, 3.

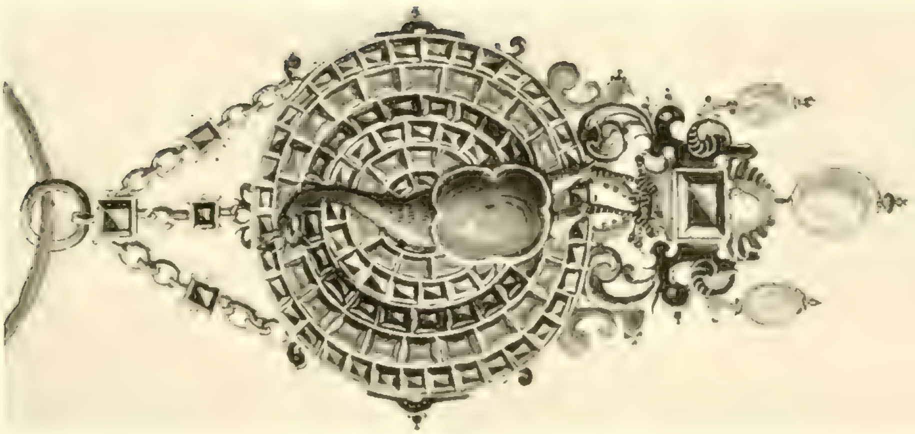
Pergament, h. 12,2 cm (ohne das Band), br. 4,4 cm.

Farben: Das Gerüst der Fassung und die Kettchen golden. Der Zahn in natürlicher Färbung. Die obere Reihe von Tafelsteinen Diamanten, die übrigen Steine rot und grün; in gleicher Färbung, den Farbeneindruck bestimmend, die Rollwerkornamente.

Text S. 36b — 37a; vgl. S. 26a.







TAFEL 22.

1. Anhänger, Sanduhr zwischen zwei geflügelten Frauengestalten.

Bl. 39, 1.

Motiv vielleicht gewählt unter Bezugnahme auf ein Emblem der Herzogin Christine zu Schleswig-Holstein.

Pergament, h. 14,2 cm, br. 7,2 cm.

Farben: Goldkonturen. Sämtliche Steine Tafeldiamanten. Die Figuren mit weißem Karnat, roter und blauer Kleidung und grünen Flügeln. Die Ornamente rot, blau, schwarz (die Kerbornamente) und grün (die Früchte).

Text S. 37b — 38a; vgl. S. 6b — 26b.

2. Anhänger, gekrönte Frau mit Pfeil und Putto mit Bogen.

Bl. 22, 1.

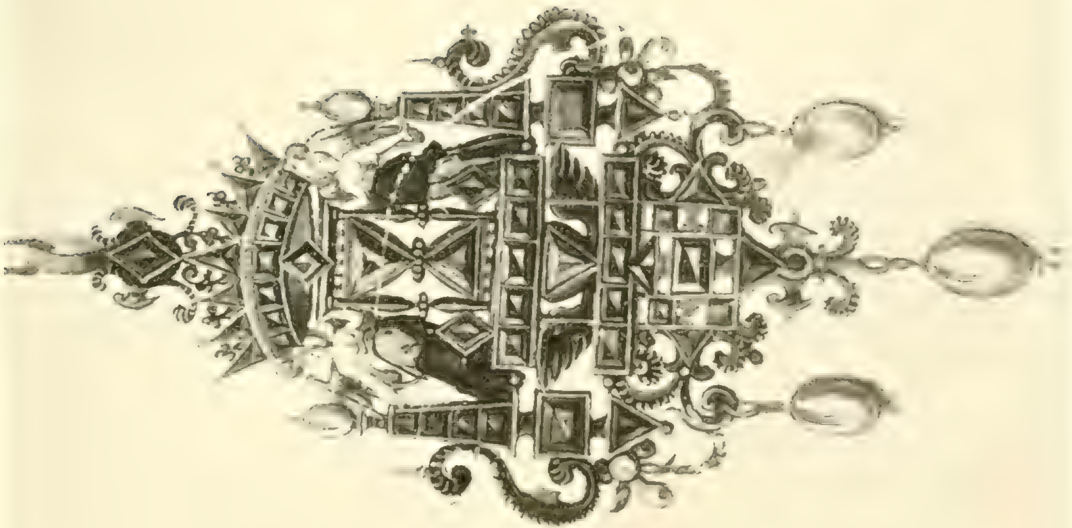
Motiv vielleicht gewählt unter Bezugnahme auf ein Emblem der Herzogin Christine zu Schleswig-Holstein.

Pergament, h. 14,2 cm, br. 9,6 cm.

Farben: Goldkonturen. Sämtliche Steine Tafeldiamanten. Die herzförmige Fassung der Steine unter der Krone in Rot und Gold. Alles Karnat weiß, die Kleidung der Frau rot und blau. Die Ornamente rot, dann auch grün und an wenigen Stellen blau.

Text S. 6b — 38a; vgl. S. 25a — 26b.





TAFEL 23.

1. Anhänger mit Perseus und Andromeda. Bl. 23, 1.

Pergament, h. (ohne Band) 13,7 cm, br. 8,6 cm.

Farben: Goldkonturen. Sämtliche Steine Tafeldiamanten. Andromeda hebt sich mit weißem Karnat und goldenem, sie umflatternden Gewande von blau und grün gefärbtem Grunde ab. Perseus in blauer und goldener Rüstung auf weißem Pferd mit rotgoldenen Flügeln. Der Drache bunt mit vorherrschendem Violett. Die Ornamente farbig.

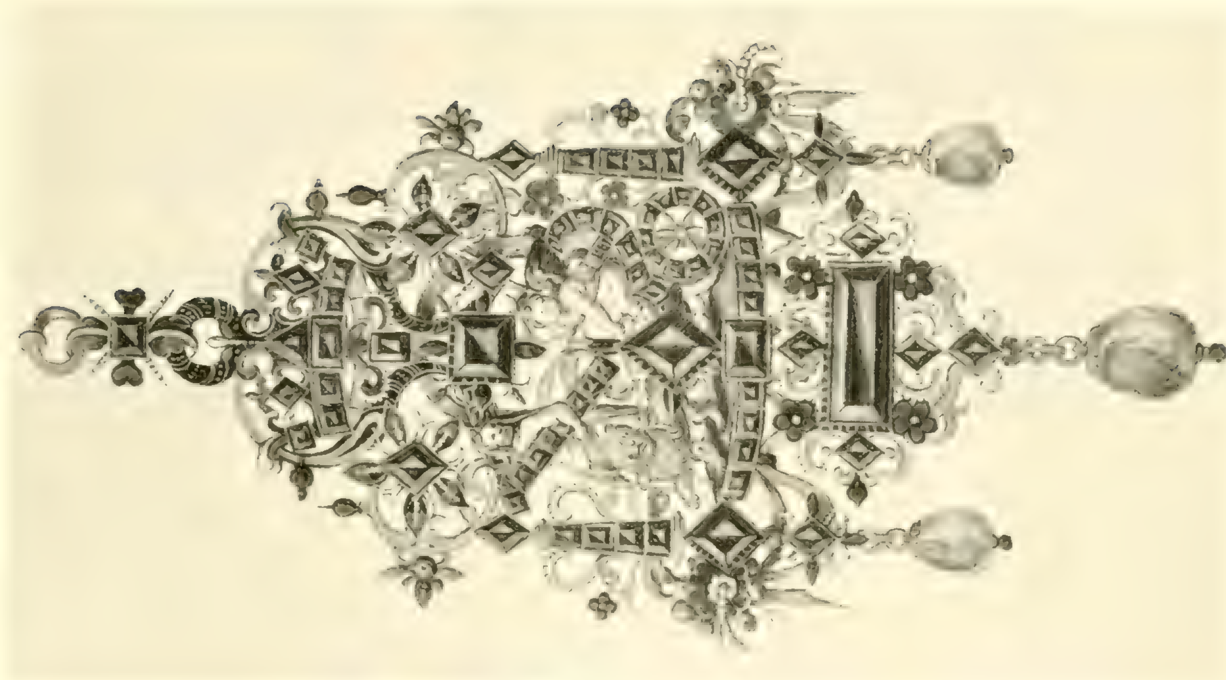
Text S. 38a — 38b; vgl. S. 26b.

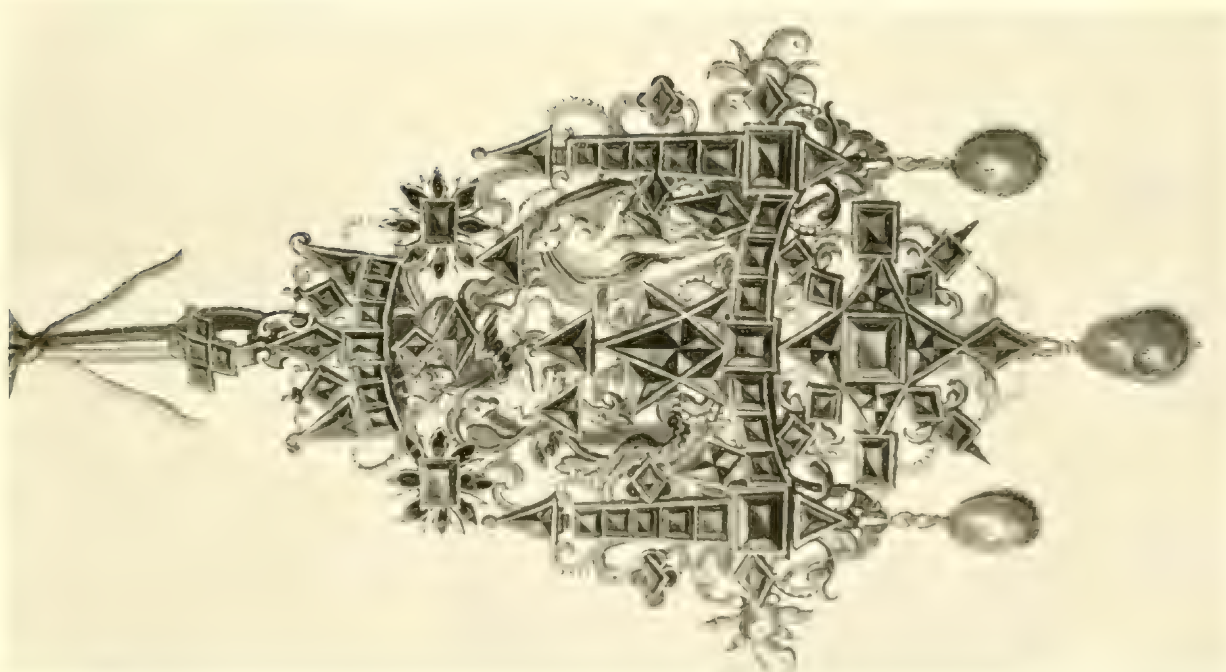
2. Anhänger mit Amor und Herkules. Bl. 25, 2.

Pergament, h. 16,9 cm, br. 8,6 cm.

Farben: Goldkonturen. Sämtliche Steine Tafeldiamanten. Die Kastenfassungen schwarz und gold. Das Karnat der beiden Figuren weiß, alles übrige an dieser Mittelgruppe in Gold. Der Boden, auf dem sie sich befindet, grün. Die Ornamente golden und farbig.

Text S. 38b; vgl. S. 26b.





TAFEL 24.

1. Anhänger mit Salamander (oder Drache) und Hirsch. Bl. 25, 1.

Pergament, h. (ohne die Schleife) 14,8 cm, br. 8,6 cm.

Farben: Goldkonturen. Sämtliche Steine Tafeldiamanten. Die Kastenfassungen golden und schwarz. Der Salamander grün mit blauen Punkten in rot-goldenen Flammen. Der Hirsch naturfarben auf grünem Boden. Die Schlangen (oben) blau. Der Delphinkopf (unten) blau mit roten Flügeln. Die von oben herabzüngelnden Flammen rot-gold. Die Ornamente golden und farbig.

Text S. 39a — 39b; vgl. S. 26b.

2. Anhänger mit Jesusmonogramm, Phönix und Pelikan. Bl. 4

Pergament, h. (ohne Band) 13,2 cm, br. 7,1 cm.

Farben: Die Konturen schwarz, teilweise mit Gold gehöht. Die Steine Tafeldiamanten. Die Herzplatte in der Mitte rot mit angedeuteten Ornamenten in Schwarz und Gold. Phönix, Pelikan und heiliger Geist skizziert mit Benutzung des Pergamentgrundes. Die Verzierungen in Rot, Blau und Grün angedeutet.

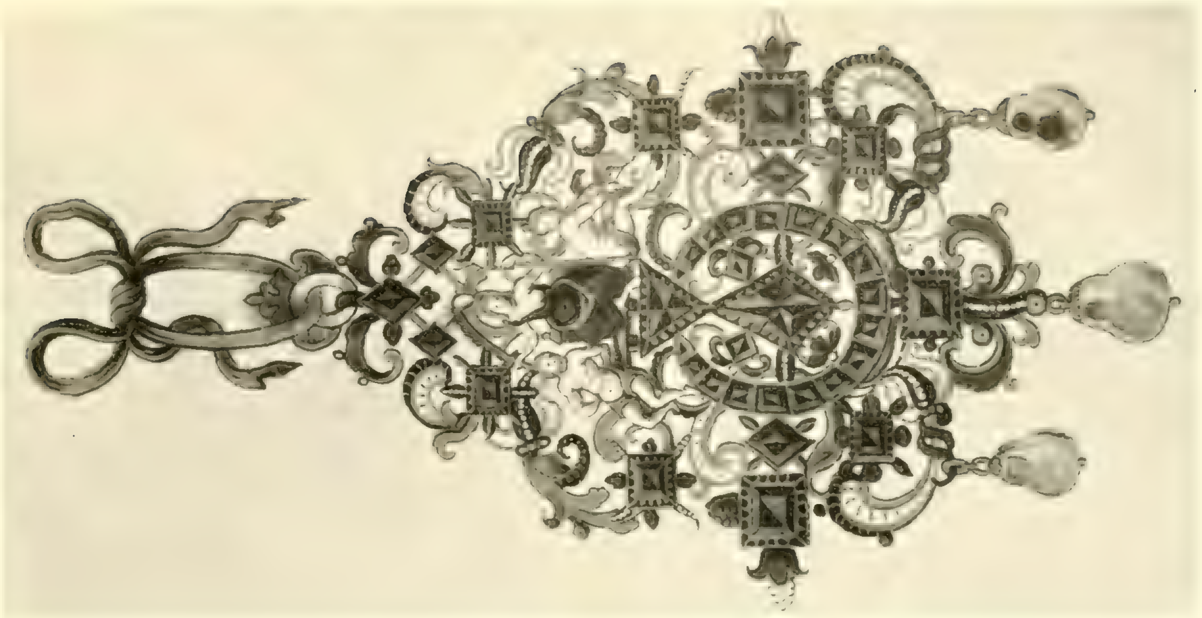
Text S. 39b; vgl. S. 26a

3. Anhänger, Siegesgöttin mit gefesseltem Mann und Frau. Bl. 25, 3.

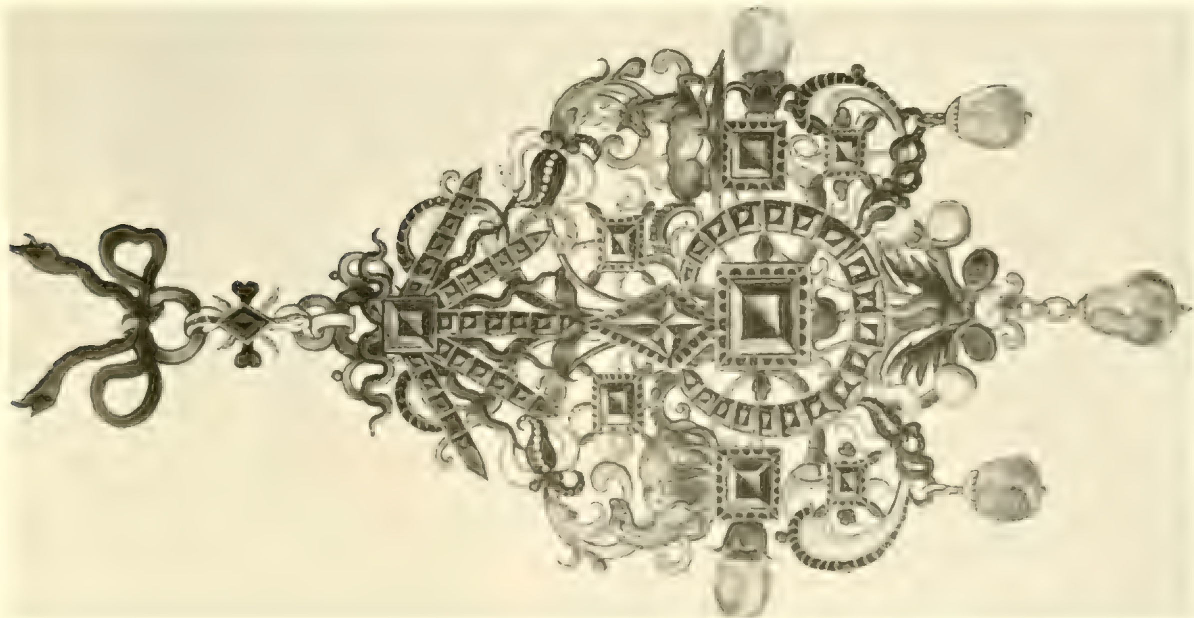
Pergament, h. (ohne Band) 13 cm, br. 8,4 cm.

Farben: Goldkonturen. Sämtliche Steine Tafeldiamanten. Die Kastenfassungen in Gold und Schwarz. Die Figuren mit weißem Karnat, die Siegesgöttin mit rotem und blauem Gewande. Die Palme grün, alles übrige an dieser Mittelgruppe golden. Die Ornamente farbig.

Text S. 39a; vgl. S. 26b.







TAFEL 25.

1. Anhänger mit Amor als Triumphator. Bl. 27, 3.

Pergament, h. 16,2 cm, br. 10,3 cm.

Farben: Goldkonturen. Sämtliche Steine Tafeldiamanten. Das Karnat weiß. Die Frau in roter, der Mann in vorherrschend schwarzer Gewandung. Das Pferd weiß, Waffen und Gerätschaften golden. Die Ornamente golden und farbig.

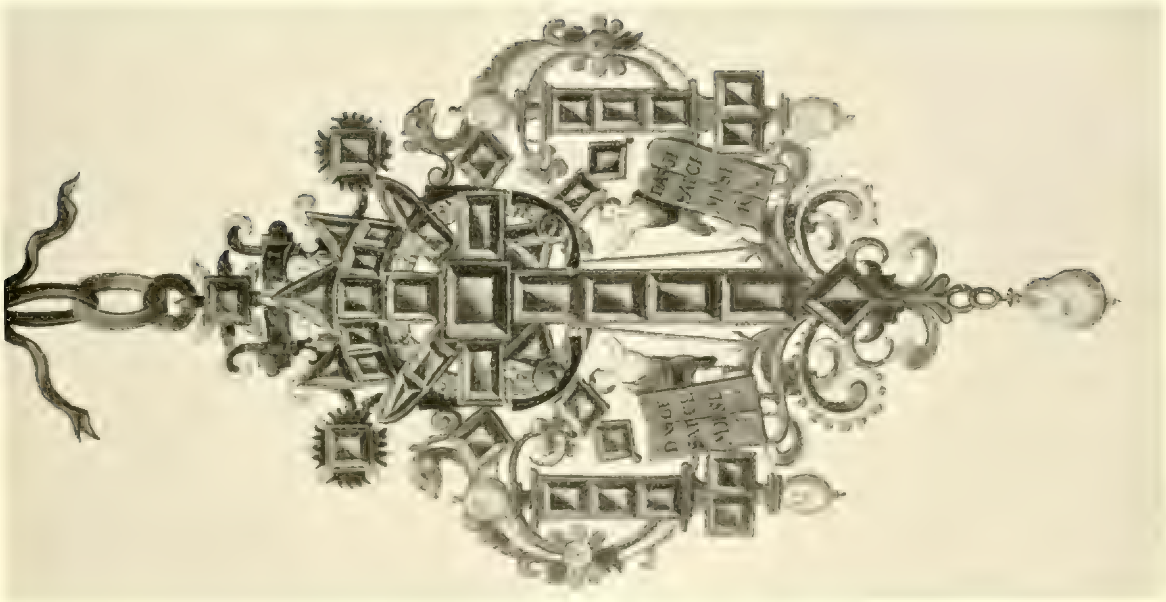
Text S. 38b — 39a; vgl. S. 5a — 9a — 25a — 26b — 46b — 47a.

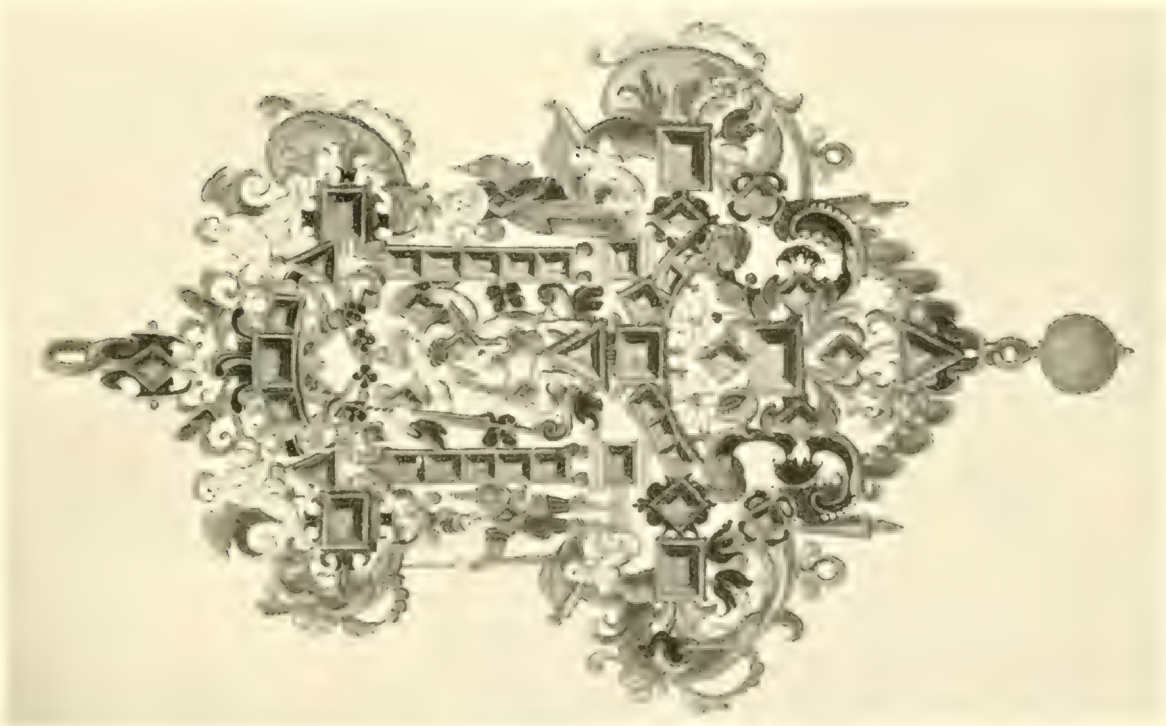
2. Anhänger mit der symbolischen Darstellung des Alten und Neuen Testaments, bezeichnet 1602. Bl. 33, 1.

Pergament, h. (ohne Band) 15,4 cm, br. 8,5 cm.

Farben: Goldkonturen. Sämtliche Steine Tafeldiamanten. Die Figuren mit weißem Karnat und roter und blauer Gewandung. Die Schrifttafeln golden mit schwarzer Schrift. Der Kranz hinter dem Kreuze grün. Die Ornamente farbig mit vorherrschendem Rot.

Text S. 39b — 40a; vgl. S. 3a — 9a — 25a — 26b.





TAFEL 26.

1. Anhänger, Monogramm Jesu zwischen Weinreben. Bl. 31, 1.

Pergament, h. (ohne das Band) 10,8 cm, br. 6 cm.

Farben: Goldkonturen. Die Steine Tafeldiamanten. Die Figuren mit weißem Karnat. Die Figur rechts mit blauer Gewandung. Die Reben golden, die Trauben grün und rot. Das Fruchtwerk unten blaugrün und blau. Die übrigen Ornamente vorwiegend rot.

Text S. 40a; vgl. S. 6a — 25a — 26b — Anm. 60.

2. Anhänger mit Monogramm aus G. A. Bl. 31, 2.

Vermutlich auf Gustav Adolf, Enkel der Herzogin Christine zu Schleswig-Holstein, bezüglich und bald nach 1594 entstanden.

Pergament, h. (ohne das Band) 17 cm, br. 9,6 cm.

Farben: Goldkonturen. Die Steine, die das Herz als Grund der Buchstaben ausfüllen, rot; alle übrigen Steine Tafeldiamanten. Alles Karnat, auch die fünf Hände, weiß. Der unten abschließende, die Pfeilspitze umgebende Bogen in Rot und Gold. Der Wappenmantel hinter dem Herzen blau. Die Kettchen mit Ringen in Gold und in Schwarz mit Gold. Die Ornamente farbig mit vorherrschendem Rot.

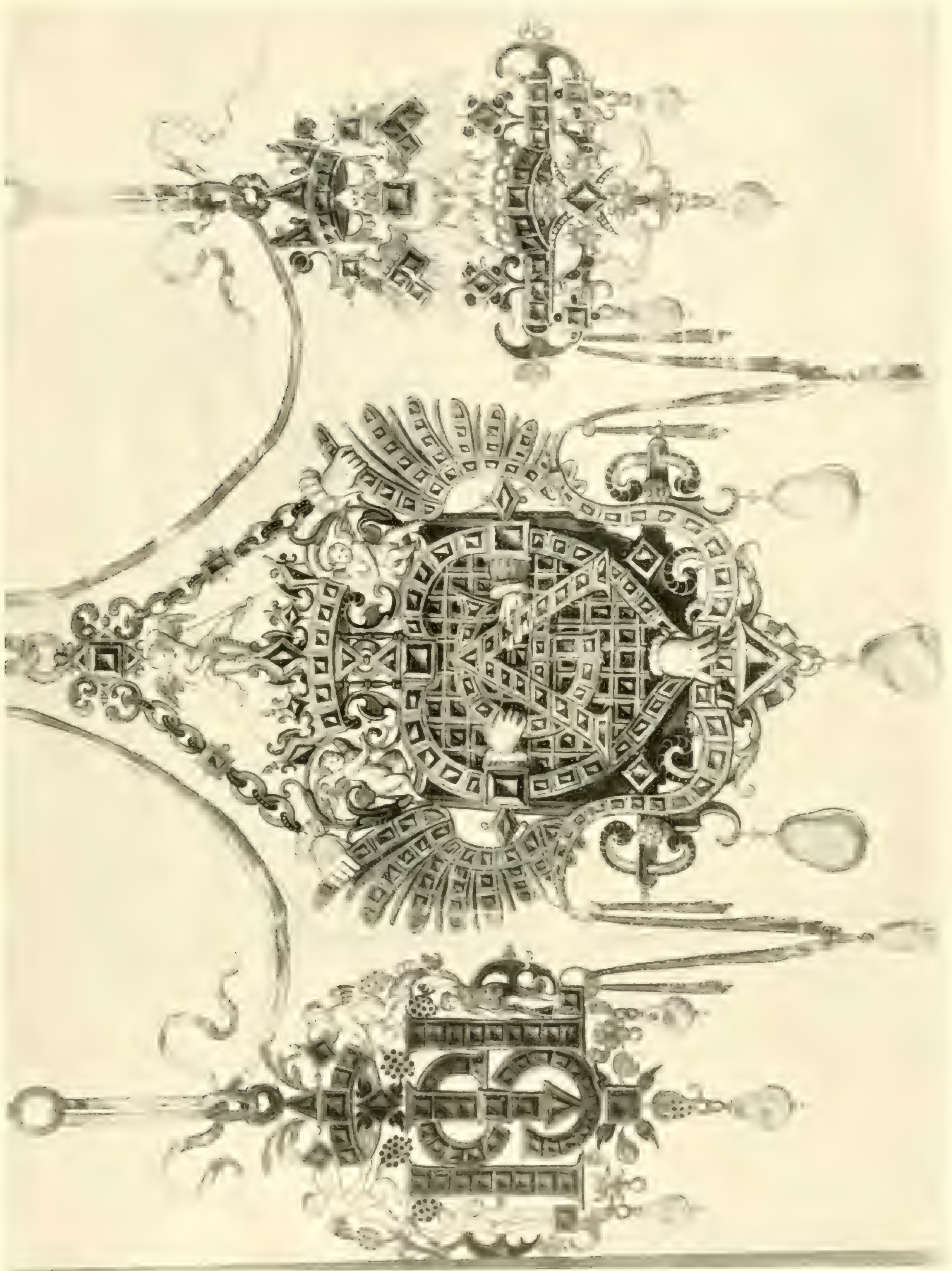
Text S. 5a — 5b — 41a — 41b; vgl. S. 6a — 6b — 25a — 26b — 42a — 47a.

3. Anhänger mit Pelikan. Bl. 31, 3.

Pergament, h. (ohne das Band) 10,6 cm, br. 6,9 cm.

Farben: Goldkonturen. Die Steine Tafeldiamanten. Die Vögel weiß. Der obere Teil der Flügel des Pelikans und das hinter seinem Kopf hängende Tuch golden, das Nest grün. Die Früchte blaugrün und blau, die Ornamente vorherrschend rot.

Text S. 40a; vgl. S. 6a — 25a — 26b.



TAFEL 27.

1. Anhänger mit gekröntem Schlangenstab und Taube. Bl. 19, 2.

Pergament, h. (ohne das Band) 12,2 cm, br. 8,2 cm.

Farben: Die Konturen hellbraun mit spärlicher Goldhöhung. Sämtliche Steine Tafeldiamanten. Die Früchte naturfarben. Die Ornamente in blassem Blau, Rot und hellem Braun (wohl für Gold).

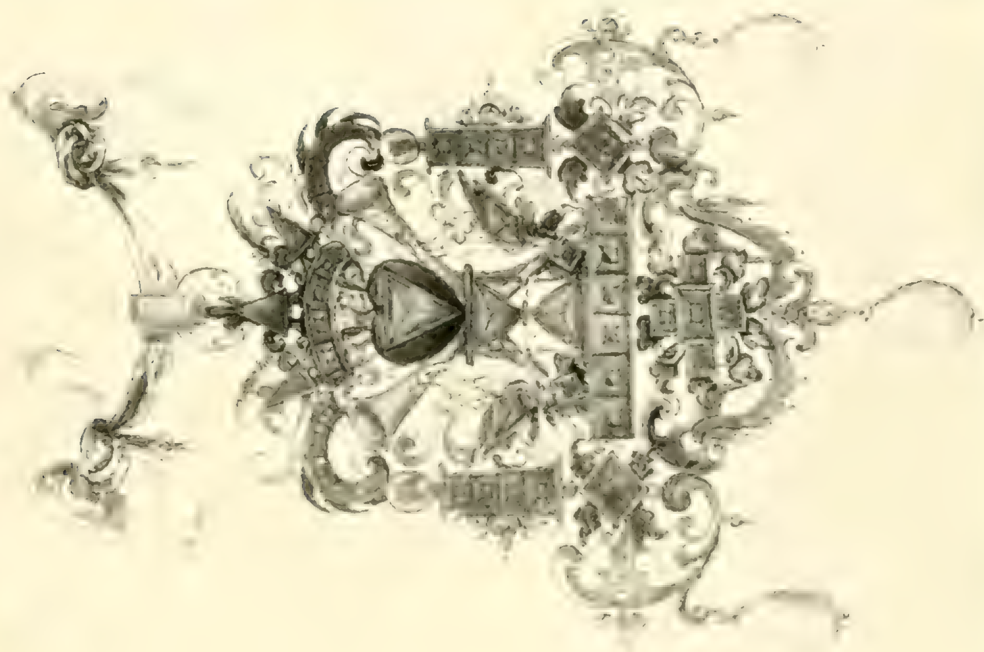
Text S. 40b — 41a; vgl. S. 27a.

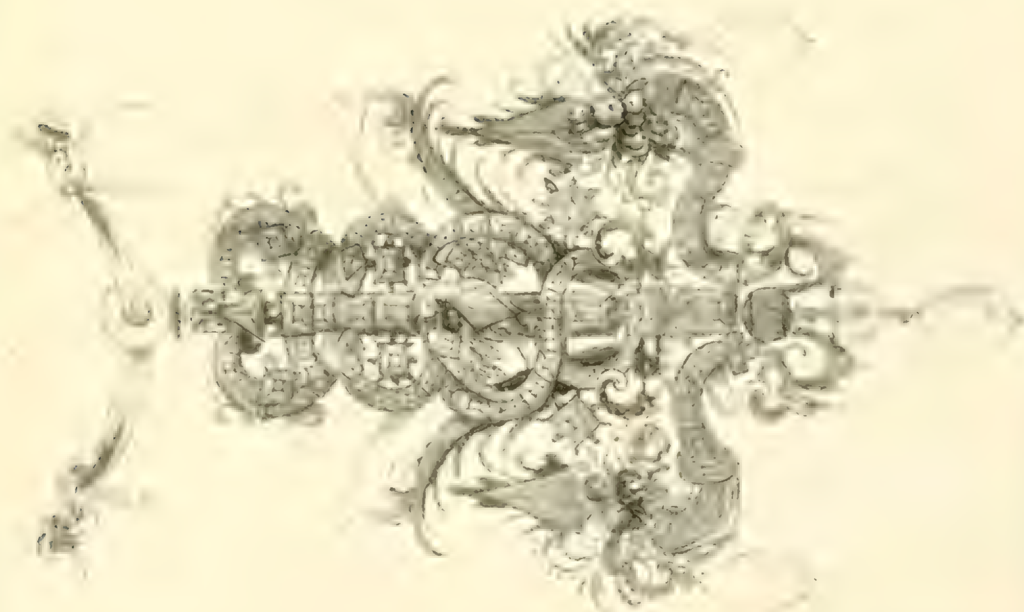
2. Anhänger mit Sanduhr und gekreuzten Flöten. Bl. 19, 3,

Pergament, h. (ohne das Band) 11,3 cm, br. 8.4 cm.

Farben: Die Konturen hellbraun mit spärlicher Goldhöhung. Sämtliche Steine Tafeldiamanten. Die Figuren nur konturiert. Das Herz und die Flügel rot, die Flöten hellbraun. Die Ornamente in Rot, hellem Braun (wohl für Gold) und hellem Blau.

Text S. 40b — 41a; vgl. S. 6b — 27a.





TAFEL 28.

1. Anhänger mit dem Monogramm der Herzogin Christine zu Schleswig-Holstein aus C. H. Z. S. H. Bl. 30, 1.

Pergament, h. 16,4 cm, br. 10 cm.

Farben: Die Konturen zum Teil in Gold. Die Steine Tafeldiamanten. Das Karnat weiß. Die Grundplatte des Monogramms rot mit farbigen Ornamenten. Der Bogen blau, die Pfeilspitze rot, die Flügel rot und weiß. Alle übrigen Ornamente farbig.

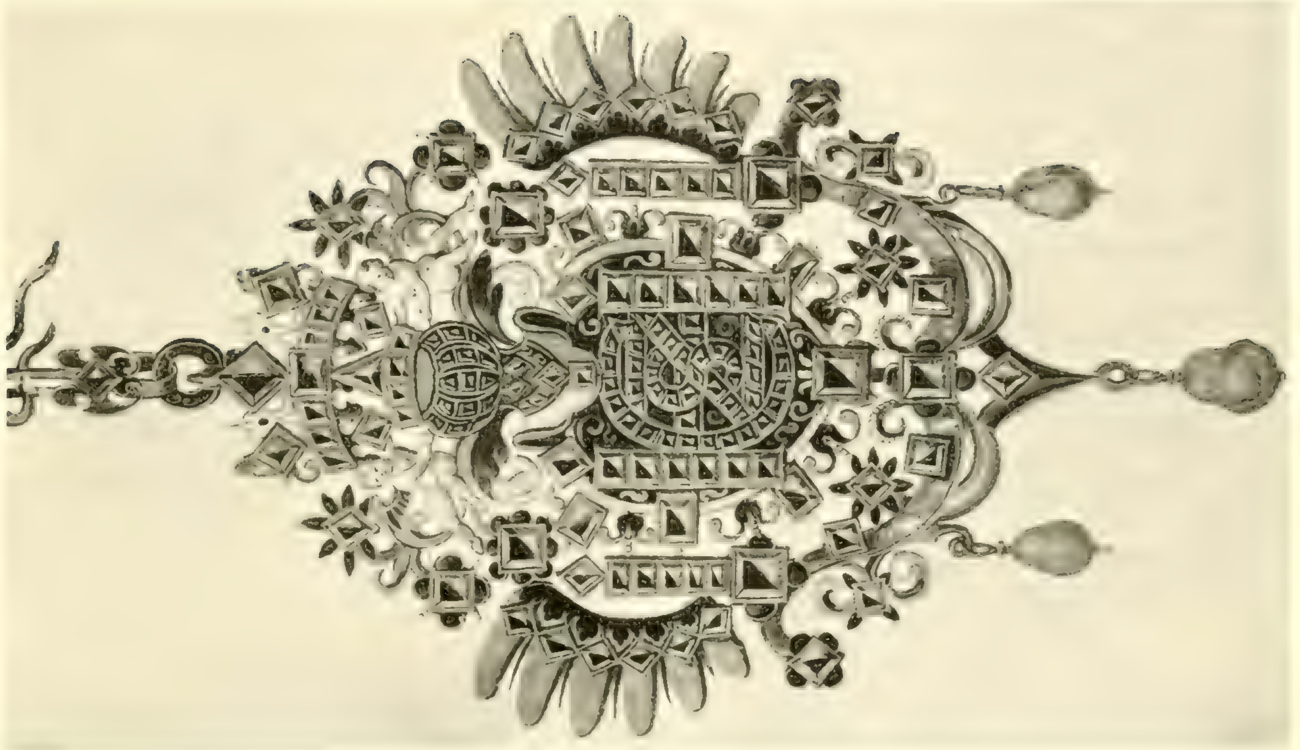
Text S. 3b — 4b — 41a — 41b; vgl. S. 6a — 25a — 26b.

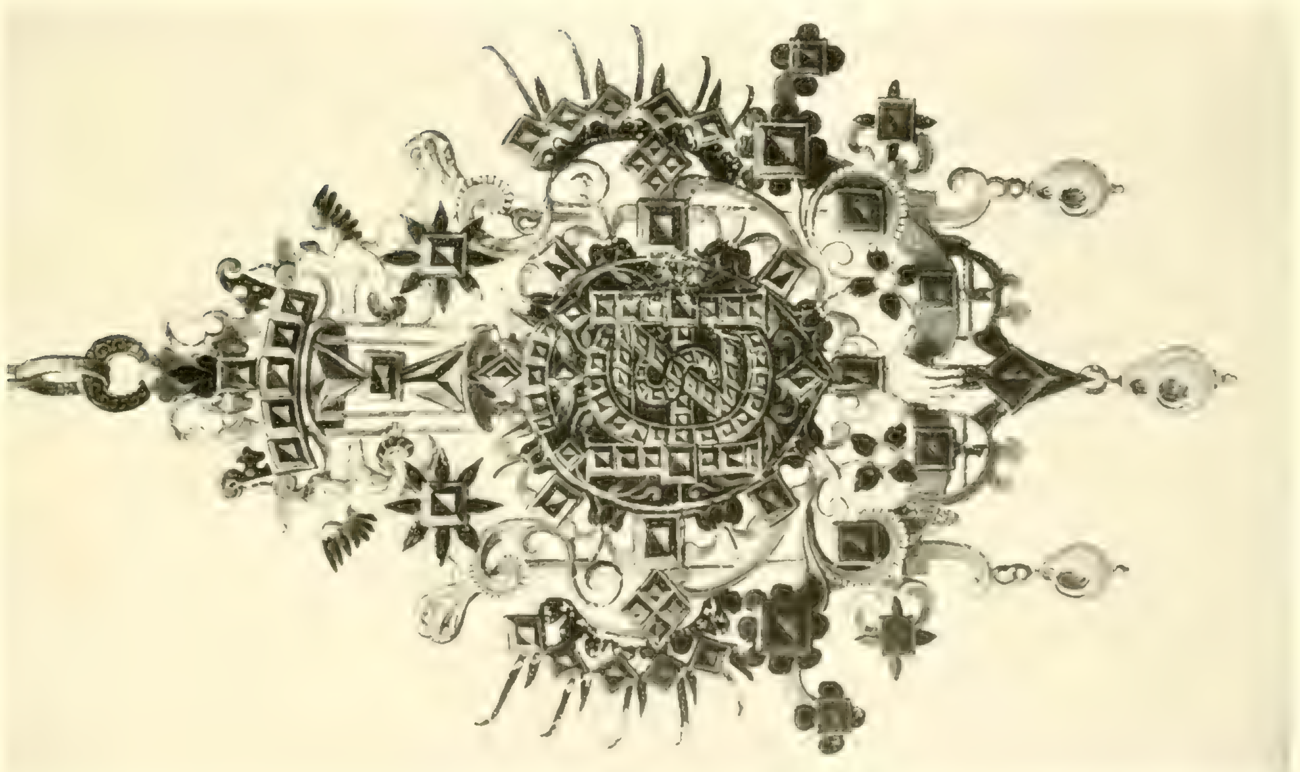
2. Anhänger mit gleichem Monogramm wie 1. Bl. 33, 2.

Pergament, h. (ohne das Band) 18,5 cm, br. 10,6 cm.

Farben: Goldkonturen. Die Steine Tafeldiamanten. Das Karnat weiß. Die Grundplatte des Monogramms rot, mit farbigen Ornamenten. Der Bogen blau, die Pfeilspitze rot, die Flügel rot und golden. Die sonstigen Ornamente farbig.

Text S. 3b — 4b — 41a — 41b; vgl. S. 6a — 25a — 26b.





TAFEL 29.

1. Anhänger mit Monogramm Jesu. Bl. 30, 3.

Gegenstück zu dem Anhänger mit dem Monogramm der Herzogin Christine, Taf. 28, 1.

Pergament, h. (ohne das Band) 15 cm, br. 9,2 cm.

Farben: Die Konturen zum Teil in Gold. Die Steine Tafeldiamanten. Das Karnat weiß. Die Grundplatte des Monogramms rot mit Ornamenten in Gold und Blau. Die Pfeilspitze rot. Der Kranz und die Palmen grün. Die Flügelfedern weiß, goldgeädert. Die Ornamente farbig.

Text S. 41 a — 41 b; vgl. S. 6 b — 25 a — 26 b — Anm. 60.

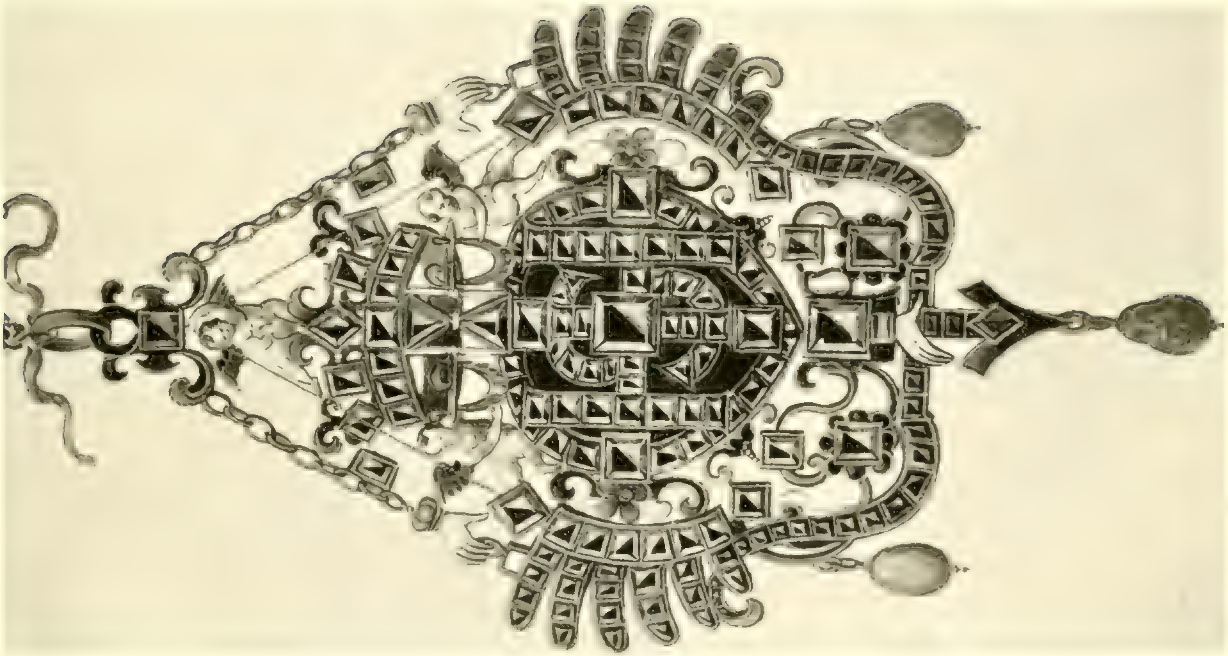
2. Anhänger mit Monogramm Jesu. Bl. 33, 3.

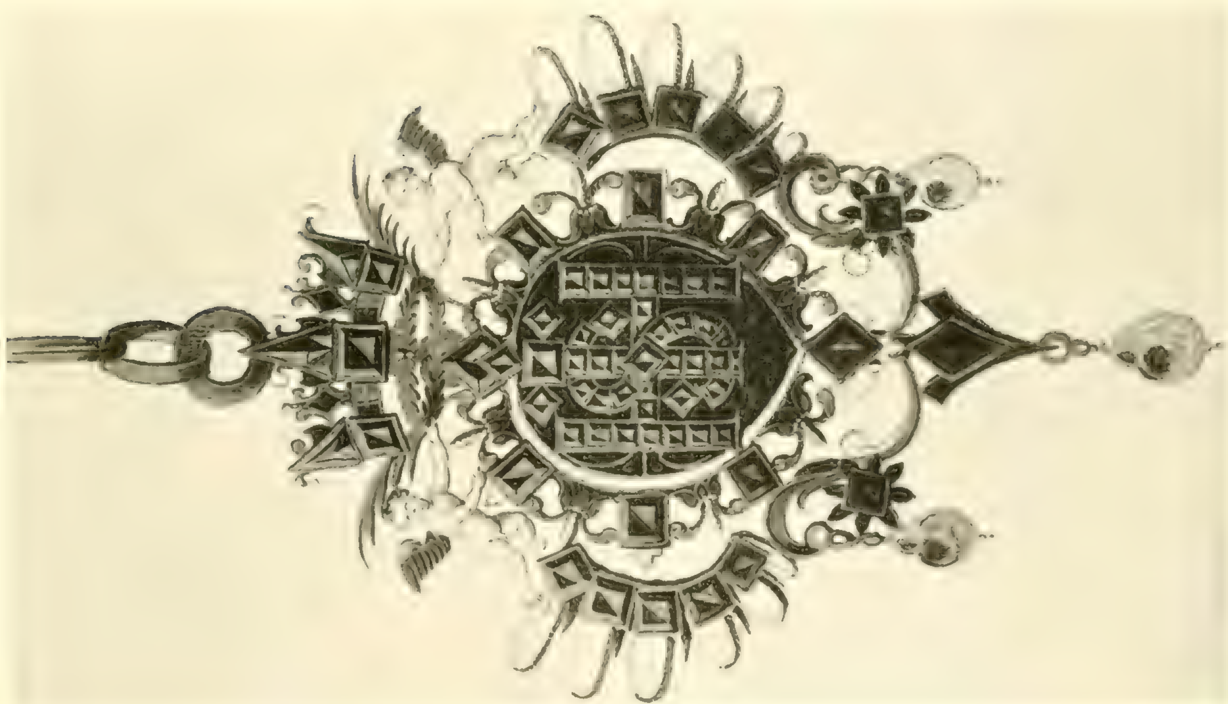
Gegenstück zu dem Anhänger mit dem Monogramm der Herzogin Christine, Taf. 28, 2.

Pergament, h. (ohne das Band) 17,7 cm, br. 9,6 cm.

Farben: Die Steine Tafeldiamanten. Das Karnat weiß. Die Grundplatte des Monogramms und die Pfeilspitze rot. Die Kettchen in Gold. Die Ornamente golden und farbig mit vorherrschendem Rot und Violett.

Text S. 41 a — 41 b; vgl. S. 6 b — 25 a — 26 b — Anm. 60.





TAFEL 30.

1. Anhänger, Motiv aus Sanduhr, geflügeltem Herz und Bogen mit Pfeil. Bl. 22, 2.

Motiv vielleicht gewählt unter Bezugnahme auf ein Emblem der Herzogin Christine zu Schleswig-Holstein.

Pergament, h. (ohne das Band) 13,7 cm, br. 9,1 cm.

Farben: Goldkonturen. Die Steine Tafeldiamanten. Die runde Grundplatte braun mit goldenen Ornamenten. Die Hand weiß aus blauem Ärmel. Die Schlangen von Blau zu Grün schattiert. Die Palmen grün. Die übrigen Ornamente farbig mit vorherrschendem Rot.

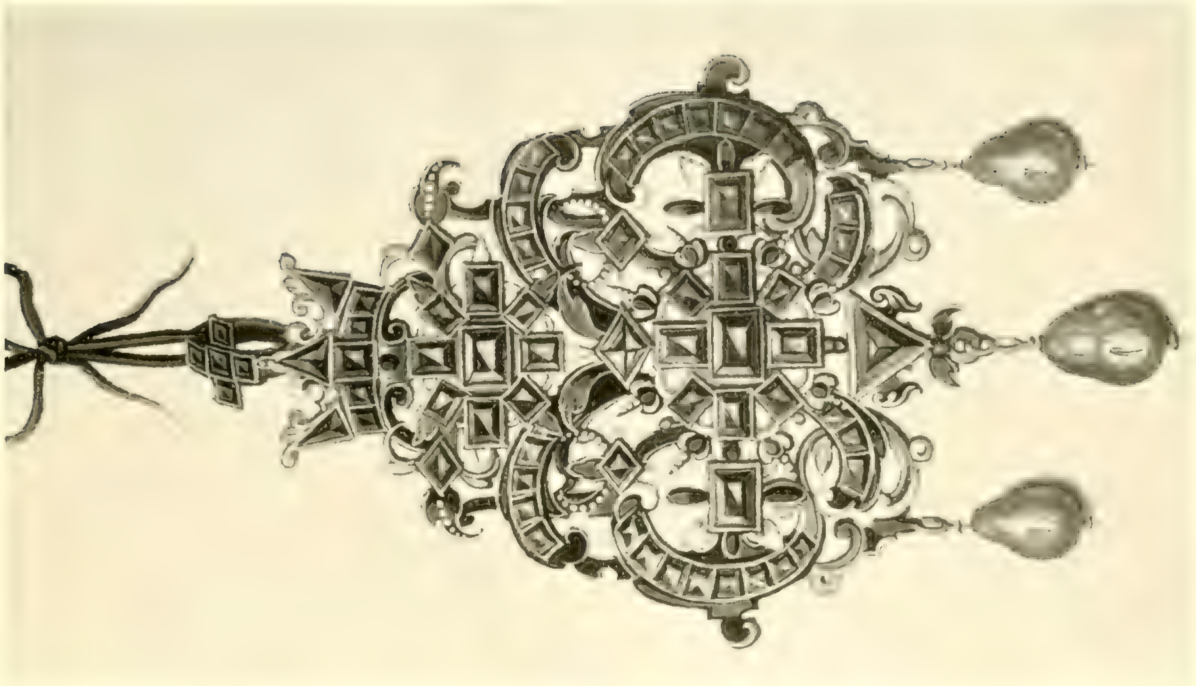
Text S. 6b — 41b; vgl. S. 25a — 26b.

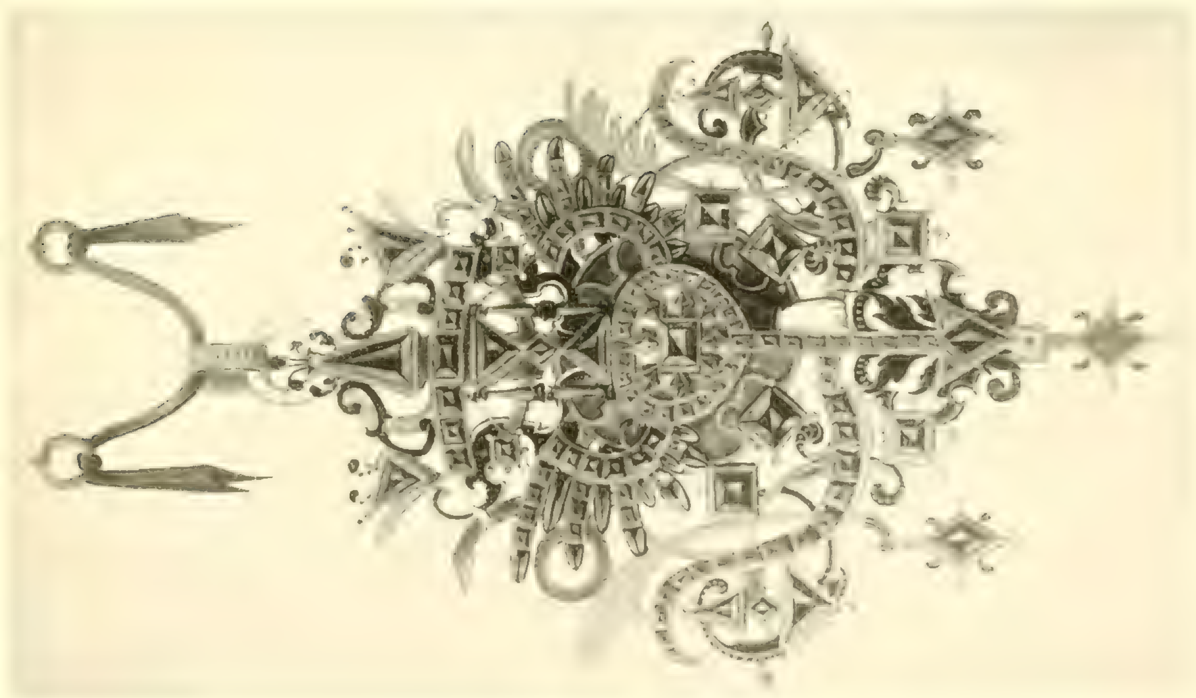
2. Anhänger mit Ornamenten in bogen- und pfeilähnlicher Form. Bl. 23, 2.

Pergament, h. (ohne das Band) 13,5 cm, br. 8 cm.

Farben: Goldkonturen. Die Steine Tafeldiamanten. Die Ornamente im wesentlichen rot, den Eindruck bestimmend, dann auch etwas blau, weiß und golden.

Text S. 42a; vgl. S. 26b.





TAFEL 31.

1. Anhänger, Ritter zu Pferde über besiegtem Krieger. Bl. 26, 1.

Pergament, h. (ohne das Band) 13,3 cm, br. 9,5 cm.

Farben: Goldkonturen. Die Steine Tafeldiamanten. Das Karnat und das Pferd weiß. Im übrigen bei dieser Mittelgruppe Graublau, Rot, Grün und Gold verwandt. Die Ornamente in Weiß, Graublau und (am unteren Abschluß) Rot.

Text S. 43a — 43b; vgl. S. 26b.

2. Anhänger, Motiv der hinter einem Rund gekreuzten Schwerter. Bl. 27, 2.

Pergament, h. (ohne das Band) 10,7 cm, br. 5 cm.

Farben: Goldkonturen. Die Steine Tafeldiamanten. Die große Fassung des Mittelsteines in Gold, Schwarz und etwas Rot. Der Kelchgrund des unteren Steines rot. Die Randornamente des Diamantkreises grün.

Text S. 42b; vgl. S. 5a — 9a — 26b.

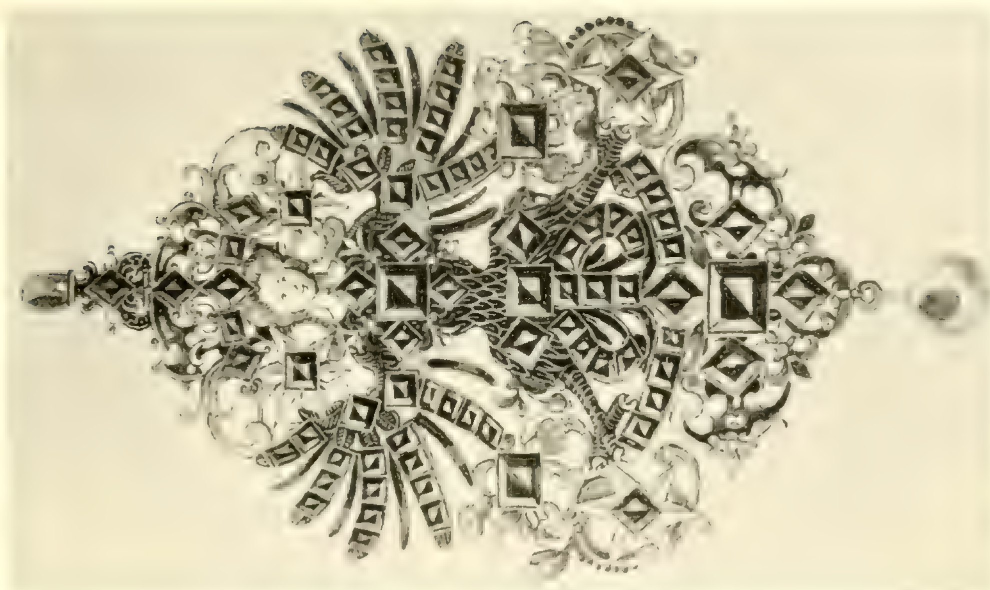
3. Anhänger mit dem Jungfrauenadler und vier Sternen als Wappen der Grafen von Ostfriesland. Bl. 27, 1.

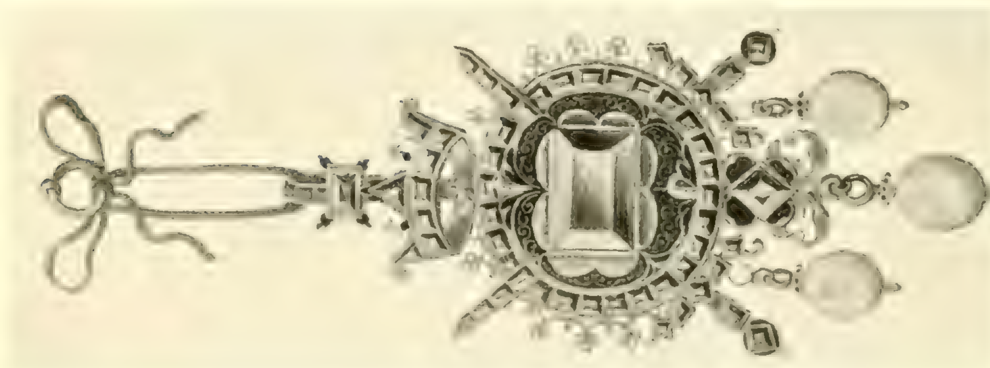
Wohl für die Gräfin Anna von Ostfriesland, Tochter der Herzogin Christine zu Schleswig-Holstein, um 1598 hergestellt.

Pergament, h. 14,7 cm, br. 8,5 cm.

Farben: Goldkonturen. Die Steine besonders schwärzliche Tafeldiamanten. Der Kopf der Jungfrau weiß mit goldenem Haar. Ihr Vogelkörper in Schwarz und Gold. Die Früchte von Blau zu Gelb schattiert. Die übrigen Ornamente farbig, mit vorherrschendem Rot, und golden.

Text S. 4b — 42b; vgl. S. 24a — 25a — 26b — 47a.







TAFEL 32.

1. Anhänger mit dem Schauenburgischen Nesselblatt. Bl. 36, 2.

Pergament, h. 14,9 cm, br. 9,5 cm.

Farben: Goldkonturen. Die Steine Tafeldiamanten. Die Grundplatte der Mitte bläulich rot mit weißen Ornamenten. Die Rollwerkornamente golden, das Innere der Krümmungen bläulichrot, die äußeren Kerbungen in Schwarz und Gold. Das hängende Tuch blau, die wenigen Früchte grüngelb schattiert.

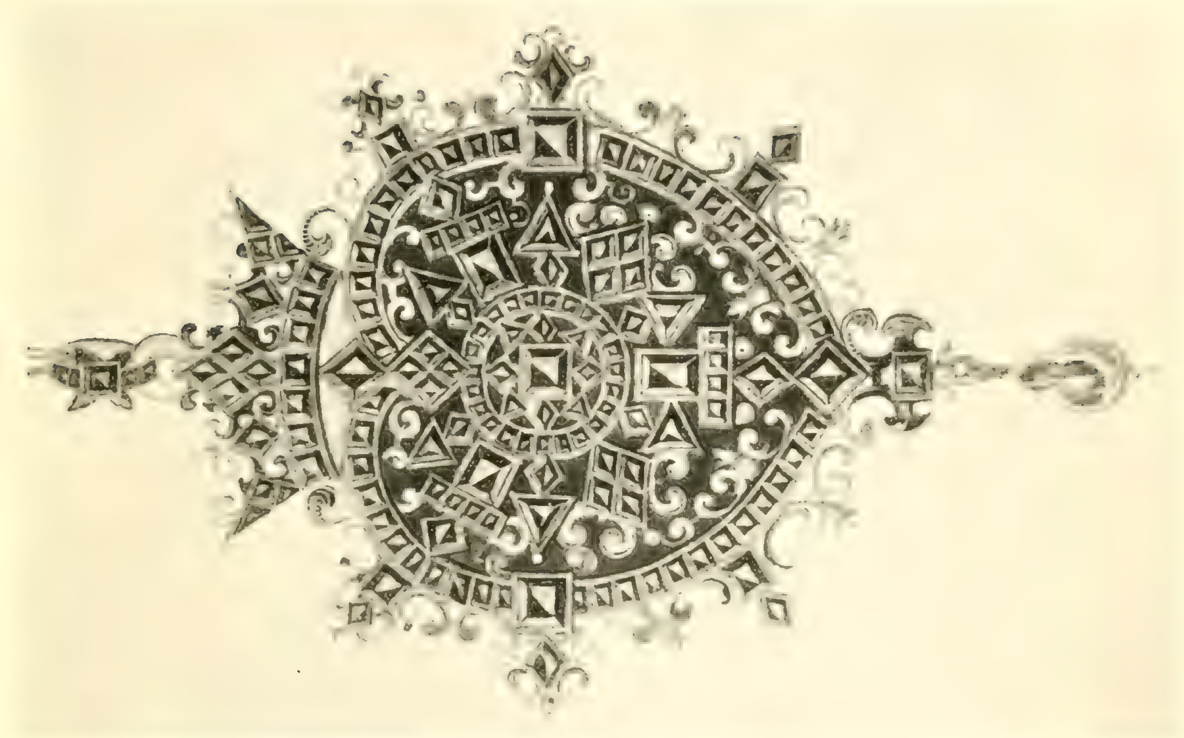
Text S. 8a — 43a; vgl. S. 25a — 26b.

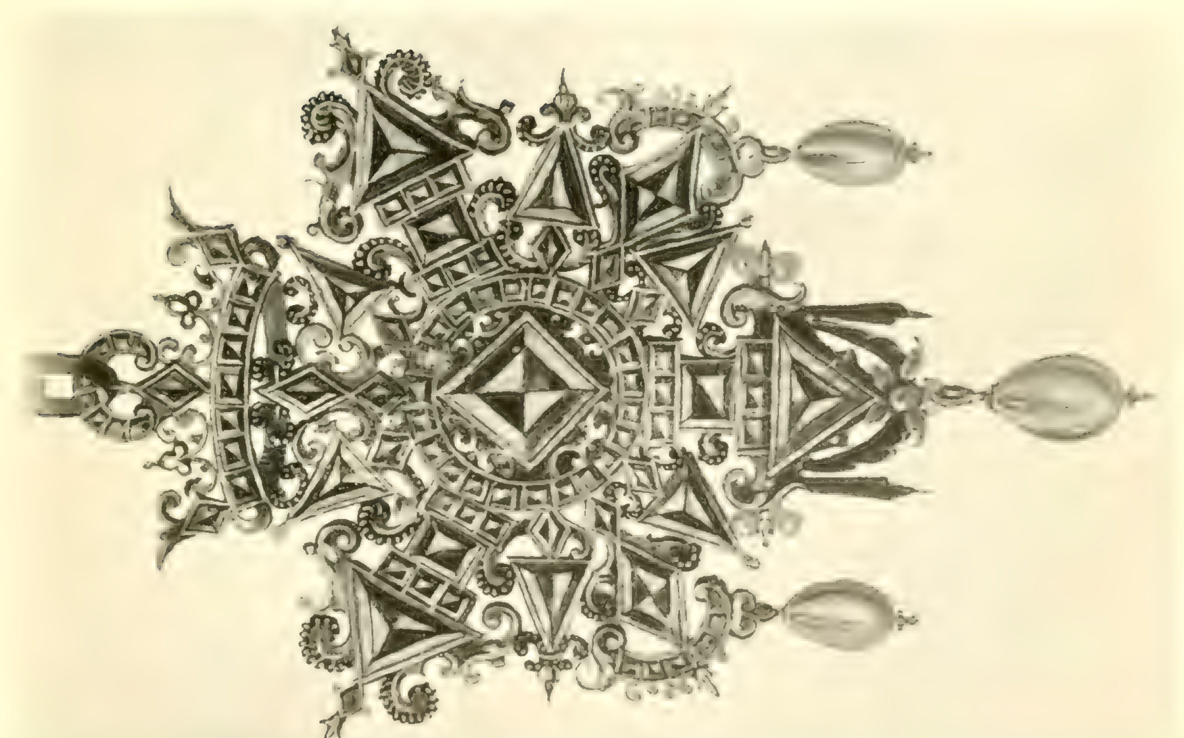
2. Anhänger, Schauenburgisches Nesselblatt auf herzförmiger Platte. Bl. 35, 2.

Pergament, h. 15,2 cm, br. 9,5 cm.

Farben: Goldkonturen. Die Steine Tafeldiamanten. Die Grundplatte des Herzens und der Krone rot mit farbigen Ornamenten. Die außen an die Herzplatte sich ansetzenden Verzierungen farbig.

Text S. 8a — 43a; vgl. S. 25a — 26b.





TAFEL 33.

1. Anhänger mit dem Schauenburgischen Wappen. Bl. 36, 1.

Pergament, h. 15 cm, br. 9 cm.

Farben: Goldkonturen. Die Steine Tafeldiamanten. Das erste und vierte Feld des Wappens hellbraun (für Gold) mit farbigen Ornamenten; das zweite und dritte Feld rot mit farbigen Ornamenten. Die die Felder trennenden Linien weiß. Die außen an das Wappenoval sich ansetzenden Ornamente und die Ornamente der Krone farbig.

Text S. 7b — 43a — 43b; vgl. S. 25a — 26b.

2. Anhänger, Reiter mit dem Sternschild. Bl. 35, 1.

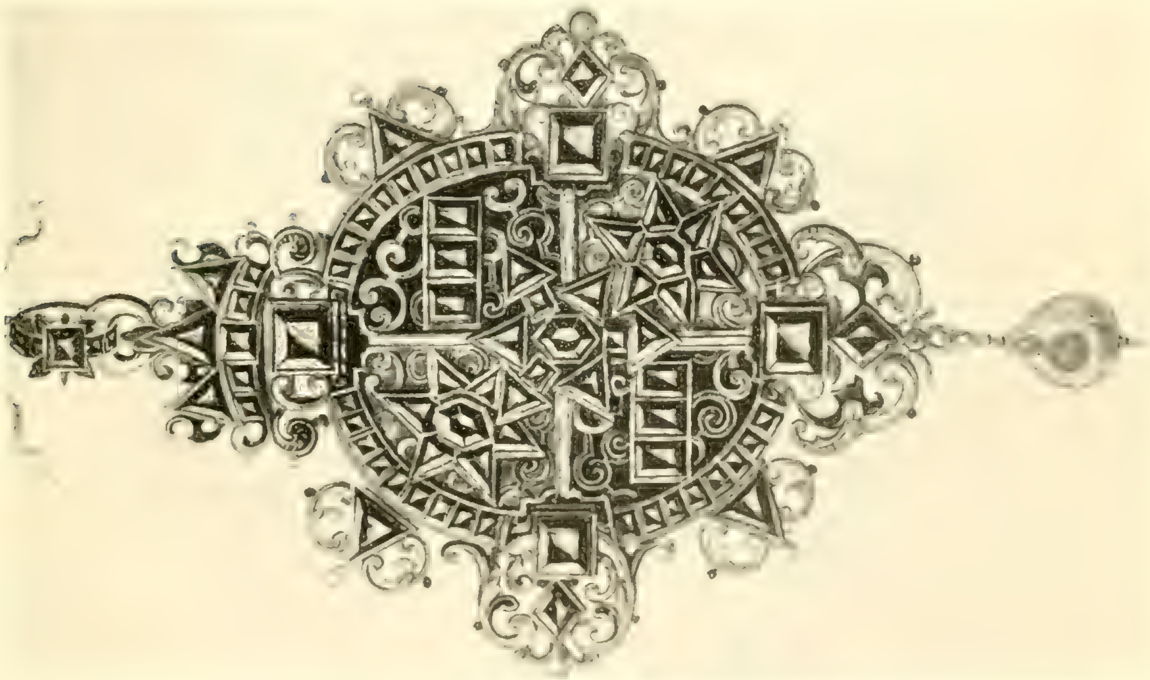
Vielleicht auf die Schauenburgische Grafschaft Sternberg bezüglich.

Pergament, h. (ohne das Band) 14,7 cm, br. 8,8 cm.

Farben: Goldkonturen. Die Steine Tafeldiamanten. Der Grund innerhalb des Ovals unbemalt. Der Reiter in blauer Rüstung auf weißem Pferde. Boden und Blätter grün, Blumen rot. Die außen das Oval umgebenden Ornamente und die Ornamente der Krone farbig.

Text S. 8a — 43a — 43b; vgl. S. 25a — 26b.





TAFEL 34.

1. Anhänger, Motiv der vor einem Rund gekreuzten Schwerter.

Bl. 30, 2.

Pergament, h. 15,9 cm, br. 9,3 cm.

Farben: Goldkonturen. Die Steine Tafeldiamanten. Innerhalb des Runds der Grund unbemalt und die Ornamente in Rot. Die außen das Rund umgebenden Ornamente in Grün. Das Karnat weiß. Die übrigen Verzierungen in Rot, Grün und Gold.

Text S. 42a — 42b; vgl. S. 9a — 26b.

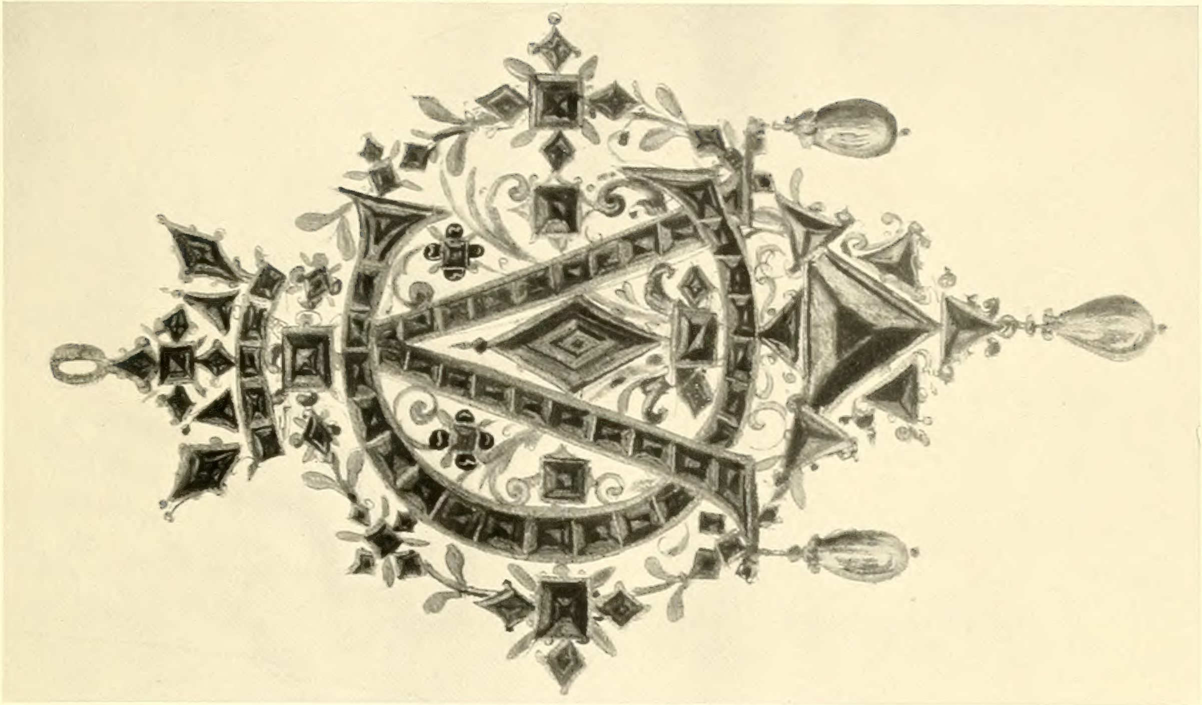
2. Anhänger mit Monogramm aus A und C. Bl. 17, 1.

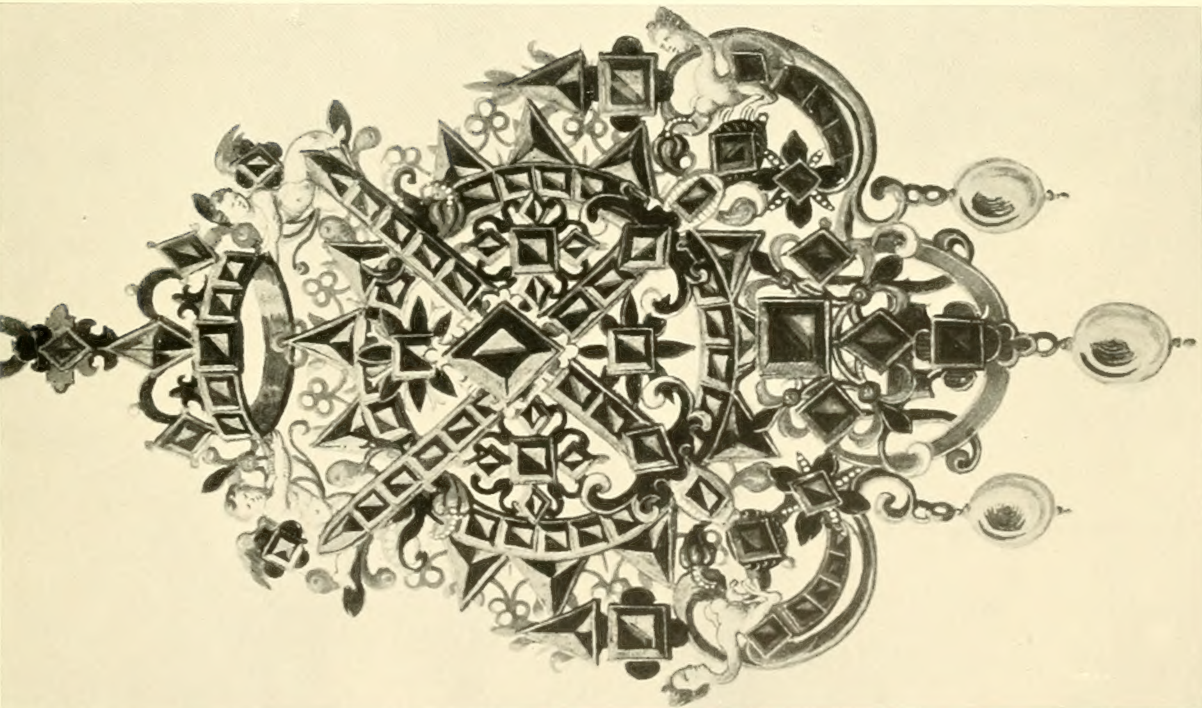
Für Anna Catharina von Dänemark. Vermutlich um 1597 entstanden.

Pergament, h. 15 cm, br. 9 cm.

Farben: Die Konturen rötlich braun mit Goldhöhung. Die Steine Tafeldiamanten. Das Blattwerk grün. Die Blüten oben rechts und links von dem A in Rot.

Text S. 3a — 3b — 43b — 44a; vgl. S. 24a — 25a — 26a — 46a — 47b.





GEDRUCKT BEI LÜTCKE & WULFF
E. H. SENATS BUCHDRUCKERN